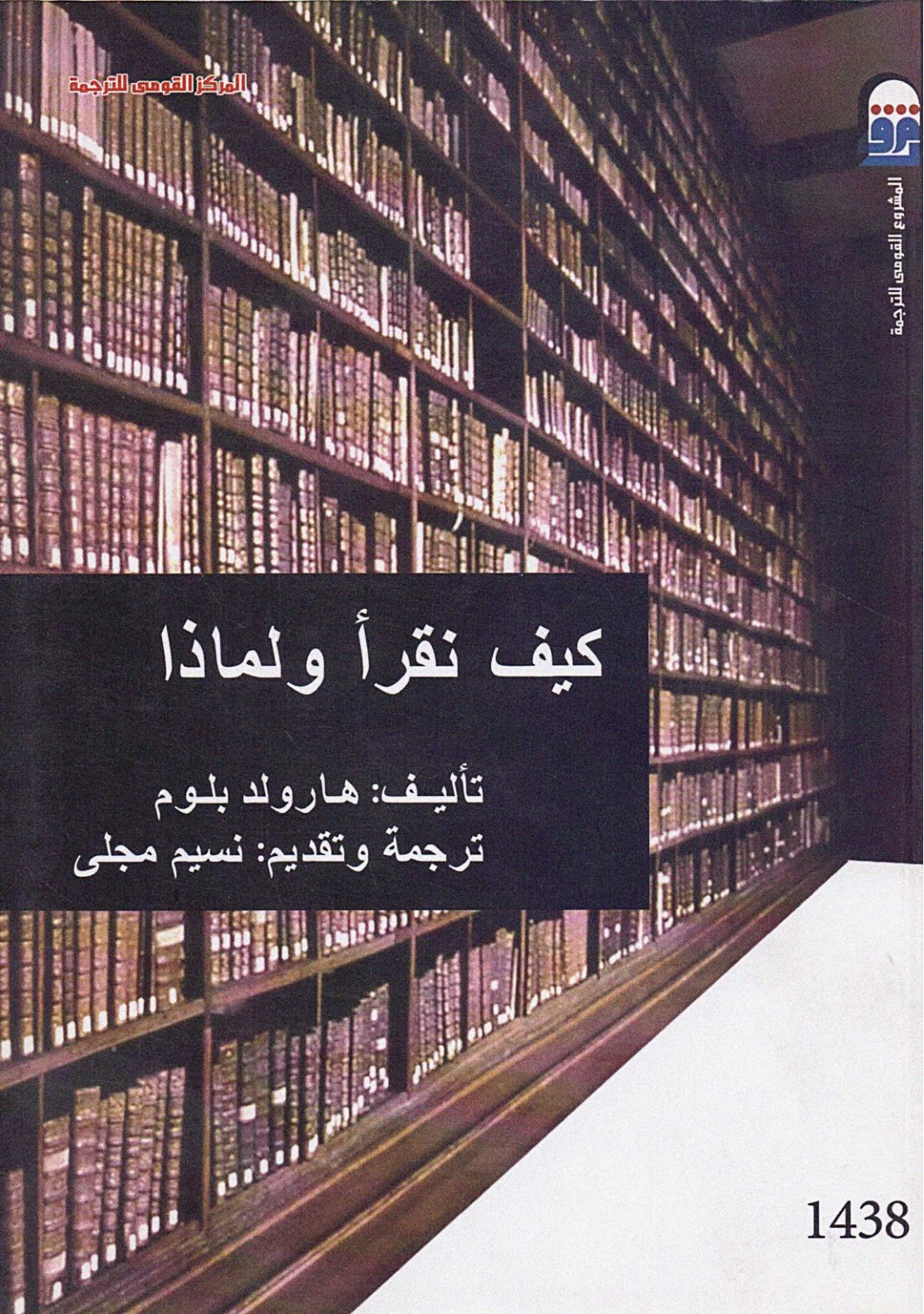
المركز القومى للترجمة

المشروع القومى للترجمة



كيف نقرأ ولماذا

تأليف: هارولد بلوم
ترجمة وتقديم: نسيم مجلى

1438

كيف نقرأ ولماذا

المركز القومى للترجمة

إشراف : جابر عصفور

- العدد : 1438
- كيف نقرأ ولماذا .
- هارولد بلوم
- نسيم مجلى
- الطبعة الأولى 2010

هذه ترجمة كتاب :

How to Read and Why

By : Harold Bloom

Copyright © 2000 by Harold Bloom
All Rights reserved, including the right of reproduction
in whole or in part in any form
First Touchstone edition 2001

حقوق الترجمة والنشر بالعربية محفوظة للمركز القومى للترجمة .

شارع الجبلاية بالأوبرا – الجزيرة – القاهرة . ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤ – ٢٧٣٥٤٥٢٦ فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤

El-Gabalaya St., Opera House, El-Gezira, Cairo
E.mail:egyptcouncil@yahoo.com Tel.: 27354524 - 27354526 Fax: 27354554

كيف نقرأ ولماذا

تـــأليـــــــف : هارولد بلوم

ترجمة وتقـديم : نسيم مجلى

2010

بطاقة الفهرسة
إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشئون الفنية

بلوم ، هارولد
كيف نقرأ ولماذا / تأليف هارولد بلوم ؛ ترجمة وتقديم : نسيم مجلى
٣٤٠ ص ، ٢٤ سم - ط١ - القاهرة : المركز القومى للترجمة ، ٢٠١٠
١ - الأدب - مجموعات .
(أ) مجلى ؛ نسيم (مترجم ومقدم) .
(ب) العنوان ٨٠٨,٨

رقم الإيداع ١٨٥٦/ ٢٠١٠
الترقيم الدولى I.S.BN.978-977-479-818-3
طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

تهدف إصدارات المركز القومى للترجمة إلى تقديم الاتجاهات والمذاهب الفكرية المختلفة للقارئ العربى وتعريفه بها ، والأفكار التى تتضمنها هى اجتهادات أصحابها فى ثقافاتهم، ولا تعبر بالضرورة عن رأى المركز .

المحتويات

مقدمة المترجم 9

حوار مع بلوم 27

شكر وتقدير .....

تقديم : بقلم المؤلف .....

تمهيد: لماذا نقرأ ؟ .....

١- القصص القصيرة

مقدمة 41

إيفان تورجنيف 42

أنطون تشيكوف 47

القبلة 48

الطالب 50

السيدة والكلب 51

جي دى موباسان 54

مؤسسة مدام تيلييه 55

الهورلا 57

إرنست هيمنجواى 59

تلال تشبه الأفيال البيضاء 59

فليسعدكم الله أيها السادة 60

ثلوج كليمنجارو 61
تغير البحر..... 64
فلانرى أوكونر 65
يصعب العثور على رجل صالح 65
ريفيون طيبون 66
مشهد من الغابات 67
فلاديمير ناكوف 68
الأختان فين 68
خورخا لويس بورخاس 71
طلون ، أوجبار ، أوربيس ترتيوس 74
توماسو لاندولفى 77
زوجة جوجول 77
إيطالو كالفينو 78
مدن خفية 79
ملاحظات موجزة 81

٢- القصائد الشعرية

مقدمة 85
أ. أى. هوسمان 85
وليم بليك 86
والتر سافدج لاندور 89
الفريد لورد تنيسون 90

روبرت براوننج 98
والت ويتمان 111
ديكنسون وبرونتى والأغانى الشعبية وتوم أوبدلام 117
إميلى ديكنسون 118
إميلى برونتى 121
سير باتريك سبنس 124
وليم شكسبير 141
جون ميلتون 148
وليم واردزوورث 153
صمويل تايلور كولردج 158
شيلى وكيتس 165
جون كيتس 175
ملاحظات موجزة 177

٣-الروايات - الجزء الأول

مقدمة 183
ميجيل دى سرفانتيس : دون كيشوت 185
ستندال : دير بارما 191
جين أوستين : إيما 198
تشارلس ديكنز : الآمال العظيمة 205
فيودور دستويفسكى : الجريمة والعقاب 209
هنرى جيمس : صورة سيدة 217
مارسيل بروست : البحث عن الزمن المفقود 227

توماس مان : جبل السحر 233
ملاحظات موجزة 241

٤-المسرحيات

مقدمة 247
وليم شكسبير: هاملت 249
هنريك إبسن : هيدا جابلر 270
أوسكار وايلد : أهمية أن تكون جادا 275
ملاحظات موجزة 283

٥- الروايات - الجزء الثانى

هيرمان ملفيل: موبى - ديك 285
ويليام فوكنر : عندما كنت أحتضر 289
ناثانيل ويست : آنسة القلوب الوحيدة 296
توماس بينشون : صيحة المجموعة ٤٩ 301
كورماك مكارثى : خط التنصيف الدموى 306
رالف إليسون : الرجل الخفى 315
تونى موريسون : أنشودة سليمان 322
ملاحظات موجزة 325
الخاتمة : إكمال العمل 329

مقدمة المترجم

مؤلف هذا الكتاب هو هارولد بلوم أستاذ الأدب الإنجليزى والدراسات الإنسانية بجامعة ييل Yale بالولايات المتحدة الأمريكية. وهو ناقد مرموق فى مجال الأدب والثقافة ، له دور مشهود فى الدفاع عن كبار شعراء الحركة الرومانسية الذين عاشوا فى أوائل القرن التاسع عشر ضد النقاد المسيحيين الجدد المتأثرين بالشاعر والناقد الكبير ت.س. إليوت . وبلوم ناقد خصب القريحة تتجلى مواهبه وقدراته فى إبداع النظريات والمناهج النقدية التى تثير الجدل حول التأثير الشعرى والمنهج الجمالى الخالص فى مجال الأدب والقراءة . وهو يدافع بشدة عن هذه النظريات النقدية والجمالية ضد التيارات الأخرى المسماة بالماركسية والتاريخية والنسائية وما بعد الحداثة والتفكيكيين والسيميولوجيين والنقاد الأكاديميين أيضًا .

ولد هارولد بلوم فى مدينة نيويورك فى الحادى عشر من يوليو ١٩٣٠، ونشأ فى جو عائلة تتكلم اللغة البديتشية Yiddish، فدرس هذه اللغة كما درس الأدب العبرى قبل أن يتعلم الإنجليزية . فى عام ١٩٤٧حصل على منحة للدراسة بجامعة كورنيل. وكان أستاذه أبرامز M.H.Abrams أحد الباحثين الرواد للحركة الرومانسية الذى وصف بلوم بأنه " يتفوق بمواهبه عن كل من عرفهم من الطلاب " . فى عام ١٩٥٢ حصل بلوم على درجة الماجستير، وبعد عام من العمل فى بمبروك كوليج ، كمبريدج ، انتقل لجامعة ييل Yale حيث حصل على درجة الدكتوراه وأصبح عضوا بهيئة التدريس منذ ذلك الحين. وفى سنة ١٩٥٩ تزوج بلوم من جان جولد Jeanne Gould ورزق منها بولدين هما دانيال جاكوب وديفيد موسى ، أحدهما معاق بسبب إصابته بمرض الشيزوفرانيا .

ابتدأ هارولد بلوم مسيرته النقدية بالدفاع عن الشعراء الرومانسيين ، و فى كتابه" أسطورة شيلى " Shelley's Myth-making يتخذ منهجا هجوميا يتهم فيه كثيراً من النقاد المعاصرين بالتقصير والإهمال فى قراءة شيلى. وبعد تعرضه لأزمة شخصية فى الستينيات ، اهتم بلوم اهتماما شديدا بإمرسون وسيجموند فرويد وبالتقاليد الصوفية الغنوصية القديمة وتراث القابالا والهرمسية. وأصبح يصف نفسه بأنه "غنوصى يهودى " ويشرح ذلك قائلا :" إنى أستخدم مصطلح (غنوصى) بالمعنى الواسع للكلمة ، فأنا لست شيئًا إن لم أكن يهوديا . وأنا نتاج ثقافة بيديتشية ، ولكننى لا أستطيع أن أفهم أن يكون (يهوه) أو(الله) إلها كلى القدرة وكلى المعرفة و يسمح بمعسكرات الموت النازية أو بوجود مرض الشيزوفرانيا" .

وتأثرا بقراءاته شرع بلوم فى تأليف سلسلة من الكتب مثل " ييتس " Yeats و"قلق التأثير" The Anxiety of Influence التى تركز على الطريقة التى يكافح بها الشاعر الجديد من أجل التحرر من تأثير الشعراء السابقين وخلق رؤيته الفردية الخاصة. لقد أنجز بلوم عددا كبيرا من المؤلفات النقدية أهمها " القانون الغربى Western Canon أو (تراث الأدب الغربى) وهو يتناول فيه ستة وعشرين من كبار الكتاب بدءا من دانتى وانتهاء بصمويل بيكيت الذين يمثلون القانون الغربى . ومن عملية المسح التى أجراها بلوم لتراث الثقافة الغربية يتضح لنا أنها محاولة لإبراز القيم الجمالية العظيمة التى أضفت على إبداعاتهم جمالا وضمنت لها البقاء ثم الخلود ، ومن ثم أصبح هؤلاء الكتاب مؤلفين قانونيين بمعنى أصحاب السلطة الأدبية فى الثقافة الغربية ، والسلطة بمعنى المعيار المرجعى الذى تقاس عليه قيمة أى إبداع فى مجال الأدب والثقافة .

أما كتابه " شكسبير ، ابتكار الطبيعة الإنسانية Shakespeare: The Invention of the Human " فهو مجلد ضخم يربو على سبعمائة وخمسين صفحة يقدم فيه تحليلا لكل مسرحية من مسرحيات شكسبير الثمانى والثلاثين ، منهم أربع وعشرون مسرحية فى عداد الروائع . وقد كتبه بلوم ليكون دليلا للقارئ العادى ورواد المسرح .

وهو كتاب متميز يهم كل دارس ومتذوق لأدب شكسبير . وبلوم يضع شكسبير فى أرفع مكانة بين عمالقة الأدب . ففى رأيه أن شكسبير هو القانون الأعلى الذى لا يماثله أحد فى مجال الإبداع الأدبى. وأظن أن هذا القدر يكفى الآن لتقديم مؤلف هذا الكتاب، وأترك القارئ ليستمتع بالحوار التالى مع هارولد بلوم لكى يتعرف على أفكاره بطريقة مباشرة و بصورة أفضل .

حوار مع بلوم

أجرت مجلة جامعة ييل Yale Free Press خمسة لقاءات مع بروفسور هارولد بلوم حول القراءة ومعرفة الذات ووظيفة الجامعة. وأسفرت هذه اللقاءات عن الحوار التالى الذى نشرته المجلة .

سؤال : فى كتابك" شكسبير" ذكرت أننا ومنذ شكسبير، كنا قد أخذنا الكثير عن إياجو أكثر ما أخذنا عن عطيل – بمعنى أننا تعلمنا أكثر من إياجو. لذا أردت أن أسألك أكان هذا خطأ شكسبير أم أنه كان خطأنا نحن؟

بلوم : هذا سؤال غير قابل للإجابة لأننا هكذا قد تشكلنا بواسطة شكسبير وتلك على ما أظن هى المفارقة (سطوة الاستحواز The Tenure Action Coalition) فالكلمات التى يستخدمونها هى دائما نفس الكلمات التى اخترعها، كلمات لم تكن لتوجد فى اللغة حتى صاغها هو. وأظن أنه أوين بارفيلد (Owen Barfield) الذى قال إنه من المهين لنا بصورة إيجابية أن ندرك أن ما نسميه عواطفنا لا يلبث أن يتكشف لنا فنجده من أفكار شيكسبير. فشكسبير هو القانون لأن شكسبير هو نحن أنفسنا، لذلك فالإجابة على السؤال ، هل كانت الطريقة التى حاكينا فيها إياجو هى خطأ منا أم خطأ من شكسبير، أقول، من كلينا. لست متأكدا أنه إلى أن تجد التجسيد المادى لما نسميه هاملت، والذى تجده فى أى مكان (فى أية لغة يمكننى أن أقرأها)، شخصا ما يتغير فى كل مرة يتحدث هو أو تتحدث هى فيها، والذى يفعل هذا بذلك السحر العجيب الذى هو التنصت الذاتى أو استراق السمع، والذى لم أعثر عليه قبل شكسبير. ولكن لو كنت تنوى فعلا التحدث عن جريرة شكسبير – ففى هذا الصدد يمكننى القول ،

إن شكسبير قد سبق نيتشه، وديستوفسكى ، ومن جاءوا بعدهما، وابتكر ما يسمونه العدمية . إنها ابتكار شكسبيرى خالص .

سؤال : (إننى أتساءل) إذا كنت تعتقد أن هؤلاء الناس الذين يقولون إن شكسبير ليس لديه شيئًا يقوله لهم – ما إذا كانت المسألة تتعلق بكونهم لا يودون الإنصات ، أم إذا كانوا فعلا غير قادرين على السماع.

بلوم : دعنى أسرد لك تلك الحكاية. كجزء من الأعراض المبكرة لـ (ثورة كورنيل فى ٦٨ و٦٩ (the Cornell Revolution) إذ تم توجيه تعليمات للطلاب السود من قادتهم بالدخول إلى المكتبات وجمع ما يمكن حمله من الكتب وإلقائها أمام الطاولة المستديرة مصحوبة بتلك العبارة الدرامية : " هذه الكتب لا تمثل لى شيئًا ولا علاقة لى بها كطالب أسود" وهكذا حدث فبينما كنت أفتش عن كتاب فى تلك اللحظة بالضبط ، قامت إحدى الطالبات بإلقاء مجموعة كبيرة من الكتب بجوارى وصاحت قائلة : "هذه الكتب لا تمثل لى شيئًا ولا علاقة لى بها كطالبة سوداء " انزلق أحد هذه الكتب ليسقط بين يدى– كانت طبعة أكسفورد لمجموعة قصائد جون كيتس (John Keats). وقلت للفتاة التى كانت تنظر إلى بوجه متجهم : "هل أنت متأكدة تماما من أن شعر جون كيتس لا يهمك فى شىء ؟ هل قرأت شيئًا من قصائده ؟ "، ولكنها نظرت إلى بغضب ورددت نفس الكلام : "هذه الكتب لا تمثل لى شيئًا ولا تهمنى كطالبة سوداء ". ثم غادرت المكان. هكذا. لكن ما الذى يمكن أن أقوله عن هذا ؟ هذا موقف إيديولوجى، أليس كذلك ؟ أن تصل إلى هنا وتقول إن مهمتك هى أن تمحو وأن تزيل من الوجود أفضل ما قيل وما جرى به الفكر عبر ثلاثين قرنا من الزمان. لماذا يأتون إلى هنا ولا يذهبون إلى مكان آخر؟. فإذا كانوا يظنون حقا أن شكسبير لا يهمهم ، فلماذا يريدون الذهاب إلى الجامعة أيا كانت ؟ ألكى يحصل كل منهم على بطاقة نقابية من أى نوع؟

سؤال : قلت من قبل إننا نقرأ لكى نتعلم كيف نتحدث لأنفسنا.

بلوم : إننى كما تعرف، لست باحثا متبحرا فى شكسبير، ولكننى مجرد قارئ متحمس... فأنا أفترض أن قراءتك لشكسبير بكل ما لديك من حدة وعقل يقظ ، بل بكل كيانك – سوف يكون نوعا من التدريب فى عملية الإدراك . أظن أن ذلك يمثل طريقة جيدة لإيقاظ تلك الشعلة الداخلية ، لانبثاق النور فى أعماقك، أو لخلق تلك الرئة ، التى تتنفس وتجعل أنفاسك تتسارع أكثر، و أقوى من أى شخص آخر. ليس بالضرورة أن تجعل منك شخصا أفضل ، ولكن من المؤكد أنها تجعل منك روحا رحبة واسعة الآفاق أكثرمن ذى قبل. فأنا أشعر حقا بأننى قادر على تعليم أى طالب (بجامعة ييل Yale) أيا كانت درجة حساسيته واستجابته ، أعلمه أن" هاملت" الذى أبدعه شكسبير هو عمل بالغ الروعة .... يمكنك أن تعلم الناس – أن تفتح عقولهم للتساؤل والدهشة.. هذا ما كان يسعى إليه شكسبير والذى من أجله نجل شكسبير. لقد تحدثت (فى كتاب شكسبير) عن الرهبة باعتبارها الاستجابة الصحيحة . ربما تكون الاستجابة الصحيحة هى الدهشة .

سؤال : أعرف أنك كنت قد كتبت عن استجابتك لهارت كرين (Hart Crane) وبلاك (Blake) عندما كنت لم تزل بعد شابا. هل كان هناك (مؤلفون عظماء) عندما تأتى إليهم، يبدون لك ...

بلوم : بالتأكيد ، بالتأكيد. (دافيد) بروموبتش (Bromwich) كان دائما يقول لى (عن رواية كورماك ماكارثى (خط التصفيف الدموى Blood Meridian) : "إننى لا أطيق هذا الكتاب يا هارولد وقد حاولت جاهدا ولكنى لم أستطع أن أقرأ أكثر من ثلاثين أو أربعين صفحة. وأنت منذ خمسة عشر عاما ولم تزل إلى اليوم تنصحنى بقرائته". فقلت له : " ولكنى مررت بنفس التجربة، تلك التى تصفها لى. إنها تجربة مريرة – مليئة بالدماء ، ومذابح مرعبة ، وكل أشكال الجرائم الوحشية – التى لم أستطع تحملها إطلاقا، ولكن بعدما قرأتها مرتين متتاليتين ، بدأت فجأة تشرق أمامى وتتضح لى . "وهأنا الآن مقتنع بصورة مطلقة – بل إننى أظن أنه لا يوجد عمل أدبى آخر لأى

كاتب أمريكى ممن لا يزالون على قيد الحياة يمكنه أن يضارع كتاب كورماك مكارثى. فكما تعرف، يمكنك أن تكون أعظم القراء خبرة وتجربة فى العالم، وقد تكون أبرع قارئ فى العالم ولكنك لا تستطيع بالضرورة أن تثق فى ردود أفعالك الأولية.

سؤال : عندما ذكرت عبارة سطوة السيطرة (the Tenure Action Coalition)، كانت إجابتك الغريزية هى، حسنا، لماذا إذن يأتون إلى جامعة ييل. لذا فإنى أتساءل إن كان بإمكانك أن تحدثنا عن الأسباب التى تجعل الناس تأتى إلى ييل، وما هو الدورالخاص الذى تلعبه دراسة الأدب.

بلوم : لكى أشرح هذا الدور فإننى أكتب كتابا بعنوان " كيف نقرأ ولماذا "، وقد عدت فى هذا الكتاب إلى ما يعتبر الآن كتابا مهملا ، رائعة توماس مان " الجبل السحرى The Magic Mountain". إن أفضل طريقة لفهم البطل، هانز كاستورب وهو شاب رائع – وأنه ذلك الطالب المثالى ، الباحث عن المعرفة من أجل المعرفة فقط ، ومن أجل الفهم والإدراك وتطوير الذات فقط لا غير .

أظن أنك لو ذهبت إلى مكان مثل جامعة ييل، فحقك المشروع أن تبحث عن نفسك. ليس باستيعاب أو هضم أراء الآخرين، بل باكتشاف حقيقة ذاتك.، وما هى مواهبك ، وما هو موقفك النهائى تجاه معنى الأشياء أو حقيقتها، أو فقدان الأشياء لمعناها أو حقيقتها.، أنت تعرف ما اعتادوا أن يسمونه فى المصطلحات البروتستانتية شمعة الرب ، ذلك النور الداخلى الذى يتكلم عنه ميلتون . أظن أنه لو أنك أتيت إلى هذا المكان المفترض – والذى أظن أنه لم يعد كذلك. – فأنت فى حالة بحث عن نورك الداخلى. وأنا لا أعرف كيف يمكنك أن تجد نورك الداخلى ، سوى أن تتعلم أن تقرأ بغزارة على قدر ما تستطيع – شكسبير ودانتى وميلتون وجيته أقصد ، الكتاب العظام القانونيين ، إنهم ليسوا قانونيين لأن أحدا من الناس قال إنهم قانونيون. إنهم قانونيون لأنهم شكلوا ليس فقط الكتاب ولكن القراء الذين أتوا بعدهم أيضا. ولا أعتقد أن ثمة شيئًا تعسفيا فى ذلك. إنه ليس ما كانه الطالب قبلا ؛ أو إذا كان الطالب هو ذلك بالفعل ،

فالطالب لا يعرفها ولا يمكنه الوصول إليها فى نفسه أو فى نفسها. إنه شىء أشبه بتعلم لغة، حيث لا تعرف فى البداية ما الذى يجرى.

سؤال : لكن يبدو وكأنك تقول إن لكل شخص لغة مختلفة.

بلوم : (حسنا) هناك نوعية خاصة وغريبة - هناك تفرد يجب أن يتم دعمه ومساندته والتحريض عليه واستمالته لينمو ويتفتح حتى يبلغ حد الكمال. أود أن أقول دائما (للطلاب) أنتم أنفسكم نص أدبى، أنتم القصائد والمسرحيات ،أو أيا كان ما ننوى قراءته هنا. فقيمة هذه الأعمال هى بمثابة تعليق عليكم . فالنقد كما أفهمه هو فن تجلية ما هو مضمر فى باطن النص لكى يبدو واضحا غاية الإمكان. فأنا لا أستطيع التفرقة ولا أريد أن أفرق بين كتابة النقد وتدريس الأدب. فأنت تحاول جاهدا أن تأخذ ما هو مضمر لدى الطالب لكى تجليه وتجعله يبدو واضحا قدر المستطاع. أشعر أنها نفس المبادرة تحديدا . وربما تكون مبادرة أحدهم هى بمثابة إلحاح يائس لتشجيع الفردية المتطرفة . حتى ولو على حساب جعل الناس أكثر غرابة ، بعزلهم بعضهم عن بعض بدرجة ما. فأنت لست مجرد وحدة اجتماعية. وأظن أن الشىء الذى اكتشفته حول تطورات الثلث الأخير من القرن العشرين هو ذلك المفهوم الذى يحدد أن الفرد هو أولا مجرد وحدة اجتماعية. فأنت لا يمكنك تغيير الناس بالتعليم ولا يمكنك تحويلهم ، ما يمكنك فعله فقط هو أن تجعلهم أنفسهم بصورة أكبر.

سؤال : إن المصطلحات التى تستخدمها توحى بأن هناك إمكانية لمعرفة أنفسنا على نحو أفضل، (ولكن) العبارة المقتبسة من اعترافات أوغسطين " أنا نفسى لا أفهم كل هذا الشىء الذى هو أنا" تبدو وكأنها تخفى ذلك الإيحاء.... وبسبب هذا الأمر، فإن إدموند فى "الملك لير" لم يبدو عليه أنه اتجه إلى معرفة حقيقة نفسه .

بلوم : إن ما يبهرنى حقا هو أن إدموند قد حمل ليموت خارج خشبة المسرح ، بما يعنى أنه لن يعرف أبدا - لأنه يموت فهو لن يعرف ما إذا كانت مقولته : " إننى أنوى أن أفعل بعض الخير رغم طبيعتى الخاصة" قد أحدثت اختلافا براجماتيا بالتأكيد ،

تلك هى طريقة شكسبير ليقول إن إدموند يموت وبسبب هذا فلن يمكنه أن يعرف حقيقة نفسه أو من هو ولا نحن أيضًا نعرف . وهذا يؤكد ما تقوله أنت. ألم يعرف هاملت من يكون هو فى لحظة الاحتضار؟، قد لا نعرف نحن بقدر ما نود أن نعرف. ولكن علينا أن نفترض أنه قد حقق معنى حقيقيا عمن يكون هو. فحقيقة الأمر تتكشف دائما فإذا هى هاملت.

سؤال : كنت تتحدث عن التعليم وأن غايته هى تعليمنا أشياء نحن نعرفها بالفعل، أو أشياء كانت لدينا من قبل – وأظن أنها إحدى أفكار إمرسون .

بلوم : هو استرداد لشيء كان لديك من قبل، أو كان ذات مرة ملكك. لقد قال إمرسون قولا رائعا تماما فى كتاب" المذكرات " أنا أقرأ لكى أبحث عما يلمع. فأنت تقرأ فى النص من أجل شيء يضيء أمامك ، هذا الشيء الذى يضيئك أنت ويجعلك تشعر بصورة أو بأخرى أنك قد استنرت وبدأت تتألق. لقد عبر إميرسون عن ذلك المعنى بصورة جميلة فى كلامه حول " الاعتماد على النفس " إننا فى كل عمل عبقرى نتعرف على أفكارنا نحن المرفوضة، ثم أردف قائلا إنها تعود إلينا فى سمو متباعد . فتأخذ ما تحتاج إليه وما تريده... إن تأخذ ما تحتاجه وما تريده ؛ فمن الطبيعى أن يكون هذا على حساب شخص آخر– اجتماعيا أو جنسيا أو ماليا، أو ما تشاء. ولكن فى القراءة ، فأنت تسترد حقك بصورة مثالية. ولكننى لا أعتقد أن هذا يعنى ما كنت تؤمن به قبلا. فإذا قرأت هذا الشيء وتعرفت عليه ، وقلت، نعم ، هذا ملكى أنا – لقد وجدته وها أنا الآن أستعيده، ومن قبل كان ملكى بشكل ما دون أن أراه – أظن أن هذه مسالة تخصك أنت بالذات، مسالة كينونة المرء، وماذا يريد المرء أن يكون.

سؤال : كنت أتساءل إن كان يمكنك التحدث عن ذلك أو ربما تقارنه بما يبدو لى فكرة أكثر كلاسيكية ، وهى أن التعليم يزودنا بما هو ناقص فينا، أو يعوضنا عن شيء لا نملكه نحن، ونشعر بافتقاده.

بلوم : حسنا، هذا يجعل من التعليم ما أطلق عليه أفلاطون عملية شهوانية ، لأنه يعرف الغريزة الجنسية بأنها الرغبة فيما ينقصنا. كان لهذا الكلام معنى فى الزمن الماضى، لأنه كان مفهوما أنك جئت إلى هنا وفى جعبتك قدر كبير من المعرفة، ثم أصبحت على درجة أعلى من العلم . ولكننا هنا الآن فى دولة تتضاءل فيها عادة القراءة شيئًا فشيئا .إنه وقت عصيب بالنسبة للحساسية العميقة أو الحساسية الأدبية. يقول صديقى فيليب روث إنه يخشى أن ينقرض قراؤه المسنين بالموت دون أن يحل محلهم قراء جدد. وأظن أن المبدأ الذى اعتنقه إمرسون يبدو لى أكثر حيوية من ذى قبل وذلك تحديدا لأن مبدأ أفلاطون يبتعد كثيرا جدا عن أى إنجاز واقعى نأمل فى تحقيقه.

إن العدو الأكبر للتعليم بل وللحوار، والتأملات العقلية، فى الأشياء التى تستحق أن نفكر فيها – العدو الأكبر الآن هو التشتت الذهنى الواضح. فى عصر المعلومات الشهير الذى يفترض أننا دخلناه، يجرى قصفنا ليل نهار بعوامل التشتت ، كل ما يتم مطالعتنا به هو المشتتات. فقد أصبح لدينا وفرة وأحمالاً ثقيلة من الوسائط المسموعة والمرئية.

سؤال : حسنا، السبب الذى جعلنى أطرح عليك هذا السؤال هو الطريقة التى تحدثت بها من أن الغرض من التعليم هو بدرجة كبيرة نوع من تأكيد الذات. لذلك فإنى أتساءل إذا كنت تعتقد أنه أيضًا شىء تبنيناه كاختيار ثان أفضل. أو أن هذا بالفعل هو أفضل حتى من طريقة أفلاطون فى التعليم .

بلوم : إن المبدأ الأفلاطونى للتعليم يعتمد على نوع من النظام الاقتصادى الذى لا تقدر على توفيره جامعة ييل Yale أو أية جامعة أخرى الآن _ فأنت تعرف طريقة أوكسفورد وكمبريدج القديمة فى القرن التاسع عشر ، حيث تكون واحداً على واحد أو واحداً ومعك بعض الأشخاص الذين يقرءون مقالاتهم لك بصوت عال وتفهمونها معًا ويمكنك أن تقترح ، فتقول، بحق السماء اقرأ لى هذا كله ، وسوف تجدون الوقت –

بل العالم والوقت بدرجة كافية – لقراءة كل هذا والرجوع ثانية للتأمل فيه. هذا حقا سوف يكون مفيدا فى التعليم ، ويمكن أن يكون محاولة حقيقية للإتيان بخبرة حياتية كاملة فى القراءة والتفكير فى الأدب الخيالى لأى شخص قادم للمشاركة. ولكننا لا نستطيع أن نفعل ذلك الآن. فنحن، فى أفضل الحالات، بيت منقسم على ذاته . أنا لا أعرف – بل أظن أنه يتحتم على أن أطلب منك أن تستخدم حكمك وتقييمك. إنك تعتقد أنها نظرة ضيقة – ربما تكون كذلك.

سؤال : هل تتفق أم تختلف مع مقولة كافكا الشهيرة عن فأس الجليد؟ "يجب علينا أن نحصل على تلك الكتب التى تنهال علينا كالحظ العاثر وتضغط علينا وتؤثر فينا بعمق كموت شخص نحبه أكثر من أنفسنا أو نحبه كالانتحار. يجب أن يكون الكتاب فأسا جليديا لكى يكسر هذا البحر الذى تجمد بداخلنا".)

بلوم : أعتقد أن كافكا قد بلغ حدا رائعا فى البحث عن الكتاب... لقد جئنا متأخرين . جئنا متأخرين. ما زلت أبحث مثله عن الكتاب لنفسى ، ولكنى تهذبت قليلا - فأنا لا أبحث بهذا القدر عن الكتاب لتلاميذى.. إن لم يكن هذا الكتاب هو شكسبير. فكما تعرف مع شكسبير يمكن للمرء أن يطلب كل شىء لأنه يتوقع أن يحصل على كل شىء!، إنه يطلب شيئًا كثيرا.

سؤال : نعم لقد طرحت عليك هاتين الفكرتين لأنك عندما تحدثت عن مبدأ إمرسون بدا لى الإعلاء الذاتى أشبه بتجربة جمالية. وعندما قلت إنك كنت تأخذ من أى كتاب ما كنت تحتاج إليه مما وجدته فيه، بدا هذا وكأنك تترك مساحة كافية للاختيار، مساحة للإرادة الشخصية . بينما مقولة كافكا ، على ما أظن، تعنى العكس تماما.

بلوم :إن كافكا يكتب بصورة نهائية فى تقليد ورثه عن جوته. وهو يكتب، بطريقته البائسة الخاصة به، يكتب بدافع من إنسانية بالغة السمو بقدر لا يتوفر لنا الآن. أنا لا أعلم إن كان هناك من يطلب أقل. كيف عبرت عنها؟ قلت إنها تترك لنا الشىء الكثير.

سؤال : هذا يترك مساحة أكبر للإرادة الفردية – لما أريد أن آخذه من الكتاب لا ما أنا مضطر لأخذه ...

بلوم : نعم، ولكننى أشعر ببعض الحزن من أجل هذا. فأنا أفضل – أفضل أن أقول ما يقوله كافكا . فأنا لا أظن أن ذلك كله من الواقعية فى شىء الآن.. شىء محزن أن يقبل الإنسان بما هو أقل من الكمال، أن يطلب ما هو أقل، . ولكن ربما مثل هذا الاختيار يكون مفيدا . إننى بكل أمانة لا أعرف.

سؤال : بهذا فإنك جعلت الأمر يبدو وكأن السبب الذى لا يعمل لصالح القراء اليوم له تأثير كبير فى نقص المعرفة أكبر من تأثيره فى منهجهم العملى فى القراءة. ولكن شعورى فى البداية عندما شرعت فى القراءة كان أشبه كثيراً بالاستجابة التى وصفها كافكا ، أكثر من التوجه إلى الكتاب للحصول منه على ما أريده. حدث ذلك مبكرا جدا- بدا هذا وكأنه استجابة عاطفية.

بلوم : فى بعض الأحيان أقول لنفسى متفائلا بأن القراءة العميقة هى نوع من الإدمان ، وكما سبق لك أن قلت إنها حاجة عاطفية .إنه حقا أشبه بهذ الشىء الذى يأتى إليك – لذلك سيكون هناك دائما قراء منعزلون. أليست القراءة نوعا من الجوع الطبيعى؟ أقصد، أنها لم تكن مجرد طور غريب فى حياتى . إن ما نحتاج إليه فعلا هو أن نمد أيدينا إلى ما يمكننا الحصول عليه، لأننا نخجل بعضنا من بعض ونخجل من أنفسنا. نحن نقرأ كثيراً من الكتب لأننا لا نستطيع أن نعرف ما يكفى من البشر.

إنه شىء مضحك ، فكل هذا العدد من طلاب مدرسة الساخطين المستائين الذين دمروا الدراسات الأدبية من أجل خلق دراسات ثقافية ربما كانوا يحتجون بأن هدفهم السياسى هو تحسين وعى الناس. وكانت نتيجة عملهم هى العكس تماما. لقد ساهموا فى توفير الضمانات لانتصار الغباء والأغبياء فى المحيط العام عن طريق تشويه صورة الأكاديمية ، وتشويه قيمة القراءة والحط منها.

عندما أعطيت ريتشارد ليفن (Richard Levin) كتابى عن شكسبير، قال : حسنا، يحق لك أن تفخر بهذه الروعة يا هارولد، فقلت له : لا. لقد خسرنا الحرب يا ريك. وصدمته الإجابة. فقال : ما الذى تتحدث عنه يا هارولد؟ لقد كسبنا الحرب، لدينا جامعة حقيقية هنا. قلت: أعتقد أننا قد خسرنا الحرب. ليس فقط بتساهلنا فى ترك التفاهة لتجد لها موطئ قدم فى الجامعة، ولكن بتكريس موطئ القدم هذا ، بالسماح لهؤلاء الذين يمارسون التفاهة فى الكلية وبين الطلاب، ليشعروا بالبر الذاتى وأنهم أبرياء. عند ذلك أظن أن الجامعة تخلت عن وظيفتها وهجرت دورها.

هناك أعداد كبيرة ممن يقرءون قراءة حقيقية خارج الجامعات أكثر ممن هم داخل الجامعات. وهذا شيء مخيف لأنه يعنى أن تقاليدنا الجامعية سوف تموت وتندثر. ليس لأن الطلاب يريدونها هكذا، ولكن بسبب خيانة الكتبة، هناك حملة عنيفة مخططة أيديولوجيا لكسر وتحطيم الحواجز بين ما يسمى الثقافة الشعبية (الجماهيرية) وما تم اعتباره فى الماضى ثقافة رفيعة. ليس لأنهم كانوا حقا يتحدثون عن ثقافة شعبية – إنهم لا يتكلمون عن أساليب شعبية أو عن الفلكلور (الفن الشعبى) ، إنهم يتكلمون عن نفاية تجارية تصنع من أجل مجتمع استهلاكى.

سؤال : هل هناك ما تود أن تقوله لهؤلاء الذين لا يهتمون مطلقا بعظمة الأدب ؟ (بالأدب العظيم) ..

بلوم : يصعب على أن أصدق بأن لدينا كل هذا العدد من طلاب مرحلة قبل التخرج . أعتقد أنهم يعرفون أفضل. بل يجب أن يعرفوا أفضل.....كم، فى جامعة ييل، نحو أربعة آلاف وخمسمائة طالبا ؟ هل يمكن حقا أن نجد أربعين شخصا من بين هؤلاء الأربعة آلاف والنصف؟ هل يمكن أن نجد بينهم واحدا بالمئة ممن حرفت ميولهم أيدولوجيا بحيث أصبحوا يشعرون أنه ليس من مهمة الجامعة أن تعلمهم كيف يقرءون بصورة أفضل؟ هؤلاء الناس– ليسوا فى حاجة إلى معلمين ، إنهم يريدون شخصا يقود الهتافات. أو لعلهم يطمحون أن يكونوا هم أنفسهم قادة للهتاف فى المظاهرات.

العضو الوحيد فى الكلية الذى أقدره وأوليه الكثير من إعجابى من أساتذة جامعة ييل الحاليين هو جوناثان سبينس (Jonathan Spence) جوناثان متحمس لموضوعه بدرجة مدهشة ، إنه معلم كريم جدا.... أما الشخص الذى يعجبنى كثيراً فى الدراسات الأدبية فهو طبعا الأستاذ العنيف جون هولا ندر ! فهو على درجة كبيرة من المعرفة بحيث يجعلنى أظن أحياناً أنه يتغافل. فجون أشبه شىء بكورس كامل فى وقت واحد. ولكن هناك أيضاً أيديولوجيون وهو شىء محزن. كل ما يريدونه حقا هو الإجهاز على الجامعة والانحطاط بها إلى الدرك الأسفل، وهو المخطط الذى شرعوا فى تنفيذه فعلا. فالدراسات الأمريكية فى جامعة ييل هى مجرد وعاء ضخم مملوء بالهراء، فليس بين طلابها من يعرف ما هى القصيدة وليس هناك من يهتم. لا يودون أن يعرفوا أن إميلى ديكنسون، ووالت وايتمان ، ووالاس ستيفن، وروبرت فروست ، وهارت كرين ، قد عاشوا قط وكتبوا أيضاً.

هناك ذلك الرفيق المضحك عند موليير الذى فوجئ بأنه كان يتكلم نثراً طوال حياته... ومن الواضح أن الوصول إلى درجة الإتقان فى الأدب يأخذ جهدا كبيرا كما هو الحال فى الموسيقى أو فى الفنون المرئية . ولكن الناس يعتقدون أنهم لو تعرضوا للإثارة بدرجة كافية، فكل ما يخرج من أفواههم سوف يكون شعرا. أظن أن ذلك سوف يصحح نفسه مع الوقت. فى النهاية، حتى أكثر المكرسات ممن يطلق عليها لقب الأنثى القارئة يجب عليها أن تقرر هل ستعيد قراءة إليزابيث بيشوب أم ستعيد قراءة أدريني ريتش. فإليزابيث بيشوب شاعرة رائعة أما أدريني ريتش لا يمكنها التعبير بالكتابة عن شىء خارج حقيبة ورق. كما تعرف، جزءا من هذا التأزم والتعقيد فى حوارنا هذا هو أن إجابتى أحيانا ما يكون بها نوع من الحزن الذاتى، وأحيانا أجيب كمعلم وناقد أدبى عتيق. لست متأكداً إن كانت الإجابتان غير سانرتين فى طريق التباعد. ومن المحتمل أن أكون أكثر تفاؤلا كقارئ منعزل ، متصورا أنه سيكون هناك بقية باقية من القراء المعتزلين. أحد الأشياء التى تساندنى، لأننى فى حرب مع مهنتى، هو عدد

الخطابات الكثيرة التى أتلقاها من أناس غير أكاديميين وهم يقولون دائمًا، وأحيانًا بمرارة ، أن مناهج الدراسة الأدبية لم تقدم لهم عونا على الإطلاق، لأن ما سمعوه كان أيديولوجيا وهذا ما دفعهم إلى النفور منها. ليس لأنهم شعروا أن الأفكار التى كان يتم حشهم عليها كانت بالضرورة سيئة اجتماعيا- بل لأنهم شعروا أن ما كانوا يحصلون عليه لم يكن شكسبير، أو وردز ويرث، أو كان شعرًا أو قصصًا من أجل الشعر أو القصة نفسها وليس لأى غرض آخر.

إن طلابى لا يتحدثون بقدر كاف، لأننى أتحدث كثيرا جدا ، وتلك مشكلة لا أعرف لها حلا. فأنا حين أقوم بالتدريس أحس باليأس... أشعر دائمًا أنك عندما تكتب شيئًا ، فإنك لن تستطيع أن تقول كل شىء دفعة واحدة، ولكن عندما تقوم بالتدريس ففى إمكانك أن تقول كل شىء دفعة واحدة ، أو على الأقل أن تحاول ذلك. لكن مهنة عمرى و رسالتى المقدسة هى التدريس _ الواقع أننى قد أنهيت الآن عامى الخامس والأربعين على التوالى فى التدريس هنا ولا أنوى التقاعد أبدًا. فقد استدعيت رئيس الجامعة وقلت له إننى أريد أن أخرج من هنا بعد آخر درس لى جثة هامدة محمولاً فى كفن أو حقيبة من حقائب الموتى - وأرجو أن تكون حقيبة كبيرة. فأنا لم أفقد حماسى الذى جاء بى إلى هذه المهنة فى المقام الأول، والذى كان متمثلا فى حبى الجارف الشديد للشعر والأدب الخيالى. وهذا الحب ليس أقل عنفا وضراوة .

نسيم مجلى.

إلى ميريام درادو هانسن

شكر وتقدير

إننى مدين بصفة رئيسية لجيليان بلاك المحرر الموهوب والمخلص الذى ساعد فى إعادة تشكيل هذا الكتاب .

كما أننى مدين بالكثير لوكيلى جلين هارتلى ولين شو .

وقد قدمت ميرجانا كالزك مساعدتى ، معونة غير محدودة فى تأليف هذا الكتاب .

كما أتوجه بالشكر إلى مساعدى فى ييل : إريك بولز، وتريفور إبهايمر ، وسكوت كيرشنر ، وأكتافيو دى ليو ، وشكرى الدائم لمكتبات جامعة ييل ، وأمناء هذه المكتبات .

هارولد بلوم

كلية تيموثى دوايت

جامعة ييل

١٥ أكتوبر ١٩٩٩

لقد أصبح القارئ هو الكتاب ، كما أن ليلة الصيف أصبحت أشبه بضمير الكتاب.

والاس ستيفنز

تقديم بقلم المؤلف

لا توجد طريقة واحدة للقراءة الجيدة، وإن كان هناك سبب رئيسى يفرض علينا أن نقرأ . فالمعلومات المتاحة لا نهاية لها ، فأين توجد الحكمة ؟ إذا حالفك الحظ ، فسوف تلتقى بمدرس متميز يقدم لك المساعدة ، لكنك وحيد فى نهاية المطاف، وعليك أن تمضى دون وساطة من أحد . فالقراءة بفهم هى أعظم المتع التى تتاح لك فى أوقات العزلة،لأنها على الأقل فى حدود تجربتى هى أعظم المتع الشافية . لأنها تردك إلى الاختلاف otherness، سواء داخل ذاتك أو مع أصدقائك ، أو فى هؤلاء الذين قد يصبحون أصدقاء . فالأدب الخيالى هو الاختلاف ، وهو بذلك يخفف من الشعور بالوحدة ، نحن نقرأ ليس فقط لأننا لا نستطيع أن نعرف عددا كافيا من الناس ، بل لأن الصداقة عرضة لأن تتغير ، عرضة للضعف أو الاختفاء ، أو الهزيمة بفعل المكان أو الزمان ، أو مشاعر العطف الزائفة ، أو نتيجة لكل أحزان الحياة العائلية والعاطفية .

هذا الكتاب يعلمك كيف تقرأ ولماذا تقرأ ، بادئا بحشد من الأمثلة والشواهد : قصائد قصيرة وقصائد طويلة ، قصص قصيرة وروايات ومسرحيات . ولا يجب أن تفسر هذه المختارات على أنها قائمة خاصة ومحددة لما يجب عليك أن تقرأه ، بل على أنها تمثيل لأعمال أدبية تصور تصويرا جيدا الدافع الذى يدعونا للقراءة . إن أفضل طريقة لمواصلة القراءة الجيدة أن تكون نظاما ملزما implicit Dicipline، وفى النهاية ليس ثمة طريقة غير ذاتك ، عندما تكون ذاتك قد تشكلت تماما .

فالنقد الأدبى ، كما تعلمت أن أفهمه ، ينبغى أن يكون تجريبيا وعمليا أكثر منه نظريا . فأساتذتى من النقاد – على الأخص د . صمويل جونسون ووليم هازلت –

كانوا يمارسون فنهم من أجل تجلية كل ما هو مضمر فى الكتاب لكى يصير واضحا . وهذا ما أتبعه ، سواء كنت أتناول قصيدة غنائية كتبها أ. أى. هموسمان A.E. Hous man أو مسرحية لأوسكار وايلد ، أو قصة لخورخا لويس بورخاس Borges أو رواية لمارسيل بروست ، فاهتمامى الرئيسى هو ملاحظة وإدراك ما ينبغى توضيحه ، لأنه بالنسبة لى ، فإن سؤال كيف تقرأ يقودنى دائمًا إلى دوافع القراءة وفوائدها ، ولن أفصل أبدا بين " كيف " و" لماذا " فى موضوع هذا الكتاب . ففرجينيا وولف فى مقالها القصير " كيف يجب أن تقرأ كتابا ؟ " وهو آخر مقال فى كتابها " القارئ العام الثانى " Second common Reade تحذرنا بطريقة ساحرة : " فيما يتعلق بالقراءة فإن النصيحة الوحيدة حقا التى يمكن أن يسديها شخص لآخر هى إياك أن تأخذ بنصيحة أحد " . لكنها تضيف الكثير من الإضافات إلى استمتاع القارئ بالحرية وصولا إلى السؤال الكبير " من أين نبدأ؟ " وحتى يمكن الحصول على أعمق وأكبر متع القراءة "يجب ألا نبدد قوانا بالإهمال أو الجهل " ومن أجل هذا يبدو لى ، أنه حتى نصل إلى الدرجة التى نكون فيها أنفسنا تماما ، فإن بعض النصائح المتعلقة بالقراءة يمكن أن تكون مفيدة ، بل ضرورية .

ففرجينيا وولف نفسها وجدت هذه النصيحة فى والتر باتر (التى علمتها أختها) ، ووجدتها أيضًا عند دكتور جونسون والنقاد الرومانسيين ، مثل توماس دى كوينسى ووليم هازلت الذى أشارت إليه بتعليق رائع : " إنه واحد من أولئك النقاد القليلين جدا الذين فكروا كثيرًا إلى الدرجة التى تجعلهم يستغنون عن القراءة " . إن فرجينيا وولف لا تكف عن التفكير ولن تتوقف أبدًا عن القراءة . إن لديها قدرًا كبيرًا من النصائح التى تقدمها للآخرين . وقد أخذت أنا فى هذا الكتاب كله نصائحها بمنتهى السعادة . وأعظم نصيحة قدمتها هى تذكيرنا بأنه : " فى داخل كل منا شيطان يهمس قائلا : "إننى أكره ، إننى أحب " ولا يمكن لنا إسكاته". فأنا لا أستطيع إسكات شيطانى ، ولكننى فى هذا الكتاب على أى حال سوف أنصت إليه فقط عندما يهمس قائلا : "إننى أحب" لأننى هنا لا أريد جدالاً ، أريد فقط أن أعلم القراءة .

تمهيد

لماذا نقرأ ؟

طالما توفر لدى الأفراد أى إمكانية لتكوين أحكامهم وآرائهم ، فمن المهم أن يستمروا فى القراءة بأنفسهم . إنهم لا يستطيعون أن يعتمدوا كلية على أنفسهم ، لمعرفة كيف يقرءون ، قراءة جيدة أو رديئة وماذا يقرأون ، أما لماذا يقرأون فينبغى أن يكون من أجل اهتماماتهم وفى نطاق هذه الاهتمامات . فأنت تستطيع أن تقرأ لمجرد قضاء الوقت ، أو تحت إلحاح شديد ، ولكن فى النهاية أنت تسابق الزمن . فقراء الإنجيل ، أولئك الذين يفتشون فى الإنجيل بأنفسهم ، قد يمثلون الرغبة الملحة فى القراءة بصورة أوضح كثيراً من قراء شكسبير ، لكن طلب السعى وراء المعرفة لا يتغير . وإحدى فوائد القراءة هى أن نعد أنفسنا للتغيير ، والتغيير النهائى لا بد للأسف أن يكون عاما universal.

إننى أعود إلى القراءة كتدريب عملى على حياة العزالة ، وليس كمشروع تعليمى تربوى . فالطريقة التى نقرأ بها الآن ، حين ننفرد بأنفسنا ، تحافظ بدرجة كبيرة على تواصلنا مع الماضى،أيا كان ما يتم فى الأكاديميات . إن قارئى المثالى (وبطلى المفضل طوال حياتى)هو دكتور صمويل جونسون ، الذى عرف وعبر عن قوة وحدود القراءة المتصلة دون توقف . والقراءة شأنها شأن أى نشاط ذهنى آخر ، لا بد أن تفى بالاهتمام الرئيسى للدكتور جونسون ، الذى يتمشى مع " ما يلائم ذاتنا ، وما يمكن أن ننتفع به " وسير فرنسيس بيكون الذى أمد جونسون ببعض هذه الأفكار التى طبقها ، اشتهر بتقديم النصيحة التالية : " اقرأ لا من أجل المعارضة والنقض ، ولا من أجل الإيمان والتسليم ، و لا من أجل السعى إلى المجادلة والحوار ، ولكن لكى تزن الأمور وتمعن النظر فيها " . وهنا أضيف إلى بيكون وجونسون حكيم ثالث فى عالم القراءة

هو إمرسون وهو عدو شرس للتاريخ وللتمسك بقوانينه ، وله تعليق يقول : إن أفضل الكتب هى " التى تترك انطباعا قويا بأن طبيعة واحدة كتبت وهى ذاتها التى تقرأ" . ودعنى أمزج بيكون، وجونسون ، وإمرسون فى وصفة واحدة عن كيفية القراءة : اكتشف ما يلائمك مما يمكن الانتفاع به فى التفكير العميق وإمعان النظر ، والذى يخاطبك كما لو كنت تشارك فى طبيعة واحدة ، بعيدا عن طغيان الزمن . وهذا يعنى عمليا أن تعثر على شكسبير أولا وأن تدعه يعثر عليك . فإذا أمكن للملك لير أن يجدك على الوجه الأكمل ، عليك إذن أن تفكر مليا وأن تمعن النظر فى الطبيعة التى يشترك معك فيها ، أى قربها من ذاتك . لا أقصد بهذا نوعا من المثالية ، بل أسلوبا برجماتيا . إن وضع هذه التراجيديا موضع التطبيق كاحتجاج ضد النظام الأبوى يعنى تخليك عن اهتماماتك الرئيسية ، خصوصا كامرأة فى سن الشباب، وهو ما يبدو ساخراً أكثر مما هو حقيقة. فشكسبير أكثر من سوفوكليس هو السلطة الحتمية فيما يختص بالصراعات التى تنشأ بين الأجيال ، وأكبر من أى كاتب آخر ، فيما يختص بالخلافات بين الرجل والمرأة . افتح قلبك لقراءة كاملة لمسرحية " الملك لير " وسوف تفهم بطريقة أفضل الأصول لما نعتبره نظاما أبويا .

فى النهاية نحن نقرأ وغايتنا العليا - كما اتفق عليها بيكون ، وجونسون ، وإمرسون - هى تقوية النفس ، والتعرف على اهتماماتها الأصلية . نحن نعيش تجربة المتعة ، التى قد تكون سببا يدفع علماء الأخلاق الاجتماعيين منذ أفلاطون إلى المتزمتين فى الجامعة فى وقتنا الحاضر إلى الانتقاص من قدر القيم الجمالية . إن متعة القراءة هى متعة ذاتية وليست اجتماعية . فأنت ما تستطيع أن تصلح حياة شخص آخر عن طريق القراءة الأفضل أو الأعمق . وإننى ما زلت أشك فى الأمل الاجتماعى التقليدى من أن الاهتمام بالآخرين يمكن تنشيطه بتنمية الخيال الفردى، وإننى أحاذر من أى آراء أيًا كانت تربط متعة القراءة المنعزلة بأى منفعة عامة .

إن محنة القراءة المهنية هى أنها قلّما تستعيد متعة القراءة التى عرفتها فى سن الشباب ، عندما كانت الكتب استمتاعا رومانسيا . فالطريقة التى نقرأ بها الآن تعتمد

جزئيا على المسافة التى تفصلنا ، داخليا أو خارجيا ، عن الجامعات ، حيث يندر تعليم القراءة من أجل المتعة ، بأى معنى جمالى عميق للمتعة . إن انفتاحك على شكسبير لمواجهته بطريق مباشر فى أقوى أعماله وهى " الملك لير " ليست متعة سهلة ، سواء فى سنوات الشباب أو سنوات الشيخوخة ، لكن ألا تقرأ " الملك لير " قراءة كاملة (وهو ما يعنى أن تقرأها وذهنك خال من أى توقعات أيديولوجية) ، فسوف تتعرض من الناحية المعرفية و الجمالية لنوع من الخداع . فالطفولة التى أضاعت وقتا طويلا فى مشاهدة التليفزيون تسلم نفسها فى سن المراهقه للكمبيوتر ، وتستقبل الجامعة طالبا لا يرحب بأى اقتراح يوجب علينا أن نتحمل عناء الحركة بين هذا وذاك : فالنضج هو كل شىء . القراءة تنهار ويتبعثر معها قدر كبير من النفس . وكل هذا بكاء على الماضى ، ولن يجدى فى إصلاحه أية عهود أو برامج . فالشىء الوحيد الذى يمكن عمله هو تقديم صورة من صور النخبة ، وهذا لم يعد مقبولا الآن لأسباب بعضها حسن وبعضها سيئ . وما زال هناك القراء من الشباب والشيوخ المتفردين ، فى كل مكان حتى فى داخل الجامعات . فإذا كانت للنقد وظيفة فى الوقت الحالى ، فعليه أن يوجه إلى القارئة المتفردة التى تقرأ إرضاء لنفسها ، وليس بغية اهتمامات مفترضة تتجاوز حدود الذات .

إن القيمة فى الأدب ، شأنها شأن القيمة فى الحياة ، ترتبط إلى حد بعيد بالتميز أى بالتجاوز الذى يبدأ به المعنى . فليس من قبيل الصدفة أن المهتمين بصحة الوقائع التاريخية historicists أى النقاد الذين يؤمنون بأننا منساقون جميعا بحتمية اجتماعية تاريخية – يجب أن ينظروا هم أيضاً إلى الشخصيات الأدبية على أنها مجرد علامات فى صفحة كتاب لا أكثر . حتى هاملت ليس تاريخ حالة لو أن أفكارنا ليست نابعة تماما منا . فإذا قدر لنا أن نستعيد الطريقة التى نقرأ بها الآن ، فإننى أصل هنا للمبدأ الأول وأنا أختاره من د. جونسون : "طهر ذهنك من اللغو". سوف تعرف من المعجم أن كلمة " لغو " تشمل لغة تفيض بالتقوى غير الحقيقية ، و هى اللغة الخاصة بجماعة ما . ولما كانت الجامعات قد منحت القوة لتجمعات مثل "النوع" و"الجنس"

و"تعدد الثقافات" يصبح تحذير جونسون هو: "طهر ذهنك من لغو الأكاديميين" . فالثقافة الجامعية التى يحتل فيها تقدير الملابس الداخلية لنساء العصر الفكتورى محل تقدير تشالز ديكنز وروبرت ب . براوننج إنما تبدو ثقافة فاحشة لكاتب جديد مثل ناثانيل ويست لكنه مجرد معيار، فالثمار الجانبية لمثل هذه "الثقافة الشعرية" هى عدم إمكانية وجود ناثانيل ويست جديد ، لأنه كيف يمكن لمثل هذه الثقافة الأكاديمية أن تغذى المعارضة الساخرة وتطيل أمدها ؟ إن قصائد الشعر النابعة من مناخنا حل محلها جوارب تنتمى لثقافتنا. فالماديون الجدد يقولون إنهم استعادوا الجسد من أجل الحقيقة التاريخية ، ويؤكدون أنهم يعملون باسم مبدأ الواقعية . إن حياة العقل ينبغى أن تستسلم لموت الجسد ، لكن هذا قلما يتطلب هتافا من أى طائفة أكاديمية .

تطهير العقل من اللغو يقودنا إلى المبدأ الثانى فى عملية استعادة القراءة : لا تحاول إصلاح أمر جارك أو جيرتك بما تقرأ أو كيف تقرأ . فإصلاح الذات مشروع كبير بدرجة تكفى لأن يشغل عقلك وروحك : لا توجد أخلاقيات خاصة بالقراءة . إذ يجب الاحتفاظ بالعقل بحالة الهدوء حتى يتطهر من جهله البدائى ؛ فجولات النشاط السابقة على مرحلة النضج لها سحرها الخاص ، لكنها تستهلك الوقت ، وبالنسبة للقراءة لا يوجد وقت كاف أبداً . إن تفسير الأشياء فى ضوء تصورها التاريخى سواء كانت فى الماضى أو الحاضر ، هى نوع من عبادة الأوثان ، بل وسواس بعبادة الأشياء فى نطاقها الزمنى . من أجل هذا اقرأ النور الداخلى الذى احتفى به جون ميلتون والذى أخذه إمرسون كمبدأ للقراءة . وهو ما يمكن أن يكون ثالث مبادئنا : الباحث هو شمعة سوف يضيئها حب وتطلعات البشر جميعاً . ربما نسى والاس ستيفنس Wallace Stevens مصادره ، لكنه كتب تنويعات رائعة حول هذه الاستعارة ، لكن الصياغة الأصلية التى كتبها إمرسون تقدم بيانا أشد وضوحا للمبدأ الثالث للقراءة . لا تخش من أن تكون حريتك فى التطور كقارئ نوعا من الأنانية لأنك عندما تصبح قارئا أصيلا بحق ، فإن استجابة الناس لأعمالك سوف تجعلك بحق منارة للآخرين . عندما أتأمل الخطابات

التى أتلقاها من غرباء فى هذه السنوات السبع أو الثمانى الأخيرة ، فإننى أتأثر تأثرًا شديدًا يحول بينى وبين الإجابة . إن ما يثير الشفقة ، بالنسبة لى ، هو أنهم جميعا وفى أغلب الأحوال يشهدون على وجود حنين إلى دراسة أدبية منهجية مما تزدريه الجامعات و لا تفى به . لقد صرح إمرسون بأن المجتمعات لا تستغنى عن رجال مثقفين و نساء مثقفات ، وأضاف فى شبه نبوءة : " الناس وليست الكليَّة هم وطن الكاتب " وكان يقصد الكتاب الأقوياء ، الذين يمثلون الرجال والنساء الذين يمثلون أنفسهم ، لا دوائرهم الانتخابية ، لأن مبادءه السياسية مبادئ نابعة من روح الإنسان .

إن وظيفة الجامعة التى جرى نسيانها إلى حد كبير قد تجلت بصورة نهائية فى خطاب كتبه إمرسون بعنوان " الباحث الأمريكى The American scholar " عندما تحدث عن واجبات الباحث قائلاً: "يمكن تجميعها كلها فى الثقة بالنفس"، وأنا آخذ من إمرسون أيضًا مبدئى الرابع للقراءة : لا بد أن يكون الشخص مبتكرا لكى يقرأ جيدا". "القراءة الخلافة" بالمعنى الذى يقصده إمرسون قد سميتها ذات مرة "إساءة الفهم أو إساءة التفسير" misreading وهذه الكلمات أقنعت المعارضين بأننى أعانى من حالة إساءة فهم إرادية . فالدمار أو الفراغ الذى يرونه حين ينظرون إلى قصيدة شعر هو فراغ موجود فى عيونهم هم . إن الثقة بالنفس ليست منحة وإنما هى الميلاد الثانى للعقل ، الذى لا يمكن أن يتحقق بغير سنوات طويلة من القراءة العميقة . لا توجد مقاييس مطلقة للجمال . إذا أردت أن تزعم أن السيادة الأدبية لشكسبير كانت نتيجة للاستعمار ، فمن سوف يهتم إذن بدحض أرائك ؟ فشكسبير ، بعد أربعة قرون صار أكثر انتشارًا عن ذى قبل ، وسوف يمثلون مسرحياته فى الفضاء الخارجى ، وفى العوالم الأخرى إذا وصل الناس إليها . إنه ليس مؤامرة من الثقافة الغربية بل لأنه يحتوى على مبادئ القراءة وهو محك الاختبار خلال هذا الكتاب كله . لقد نسب بورخاس هذه العالمية إلى الغياب الواضح لذاتية شكسبير ، لكن هذه الخاصية هى استعارة كبيرة ترمز إلى اختلاف شكسبير عن الآخرين ، وهى فى النهاية قوة معرفية

فى ذاتها . نحن نقرأ مرارا وتكرارا ولو بغير علم ، بحثا عن عقل أكثر أصالة من عقولنا .

وحيث إن الأيديولوجيا ، بشكلها الضحل ، تعد عامل تدمير بالنسبة لقدرتنا على الفهم وعلى تذوق السخرية ، فإننى أقترح أن يكون خامس مبدأ فى عملية القراءة هو : استعادة السخرية . خذ عندك سخريات هاملت التى لا نهاية لها. فهو حين يقول شيئًا فإنه يعنى بصورة مؤكدة شيئًا آخرًا، وغالبا ما يكون مناقضا لما يقول . لكن بهذا المبدأ أكون قد اقتربت من اليأس ، لأنك لا تستطيع أن تعلم أحدًا كيف يكون ساخرًا أكثر من أن تعلمه أن يصير متفردًا . فإن فقدان السخرية هو موت للقراءة ، وموت الجانب المتحضر فى طبائعنا .

سرت أخطو من لوح خشبى إلى لوح

أخطو ببطء وحذر

شاعرا أن النجوم تحيط برأسى

والبحر يحيط بقدمى .

لم أعرف إلا أن الخطوة التالية

سوف تكون الأخيرة -

فمنحنى ذلك هذه المشية القلقة

التى يسميها البعض خبرة

يمكن للرجال والنساء أن يسيروا فى مشيتهم مختلفين ، فإذا لم يتم إخضاعنا إلى نظام حازم ، فإننا جميعا نميل إلى السير فرادى . وديكنسون ، أستاذة فى

تصوير السمو القلق ، يصعب فهمها إذا فقدنا الإحساس بسخريتها . إنها تسير فى الطريق الوحيد المتاح " تنتقل فوق سقالات من ألواح الخشب " ولكن حذرها البطىء يتجاور بطريقة ساخرة مع إحساس هائل تشعر معه بأن " النجوم تحيط برأسى " وإن تكن أقدامها قريبة جدا من البحر . ودون أن تدرى ما إذا كانت خطوتها التالية سوف تكون الخطوة الأخيرة " قادها ذلك إلى تلك " المشية القلقة " التى لا تعطيها اسما، إلا أنها تقول إن " البعض " يسميها خبرة . لقد سبق لها أن قرأت مقال إمرسون بعنوان "خبرة " وهو ذروة تتمشى مع قصيدة لمعلمه "مونتانى Montaigne" عن الخبرة . وسخرية ديكنسون هى استجابة محببة لافتتاحية إمرسون : "أين نجد أنفسنا ؟ فى مسلسل لا نعرف نهاياته ، ونعتقد أنه ليس له نهاية " . والنهاية بالنسبة لديكنسون ، هى أنها لا تعرف إن كانت الخطوة التالية هى الأخيرة. " لو عرف أحد منا ماذا كنا نفعل ، أو أين نحن ذاهبون ، فمتى نظن أننا نعرف أفضل !"، حلم اليقظة عند إمرسون يختلف عن حلم ديكنسون فى الحالة المزاجية أو حسبما صاغته هى ، فى المشية " كل الأشياء تسبح وتتلألأ " فى عالم الخبرة عند إمرسون ، وسخريته اللطيفة تختلف جدا عن سخريتها غير المستقرة والمشوبة بالقلق . لكن كليهما يخلو من الأيديولوجية ويعيشان بقوة التنافس بين أسلوبين فى السخرية .

فى نهاية طريق السخرية المفقودة هناك خطوة أخيرة ، لا يمكن بعدها استرداد القيمة الأدبية. إن السخرية هى مجرد استعارة ، والسخرية التى تميز عصراً أدبيا لا تصلح لعصر أدبى آخر. لكن دون بعث أو إحياء الإحساس بالسخرية سوف يضيع منا شىء أكبر كثيراً مما سميناه سابقا بالأدب الخيالى . فتوماس مان ، أعظم الساخرين بين عظماء الكتاب فى هذا القرن ، يبدو وكأنه ضاع فعلا . لقد بدأت تظهر كتب جديدة عن سيرة حياته تعرض فى الصحف على أساس شذوذه الجنسى كما لو كان يمكن الاحتفاظ به ضمن اهتماماتنا فقط لو أعطيناه شهادة بأنه شاذ ، وهكذا يكتسب مكانا فى مناهجنا التعليمية . وهذا أشبه بدراسة شكسبير أولا من أجل شذوذه المزدوج ،

لكن تيار الأهواء المضاد للتطهر حاليا counter - Puritanism يبدو بغير حدود . إن سخريات شكسبير كما نتوقع ، هى أكثر السخريات شمولية وجدلية فى أدبنا الغربى ، لكنها لا تحول بيننا وبين ما تعبر عنه من عواطف شخصياته ، فالمجال العاطفى لهذه الشخصيات شاسع وحاد . ومن ثم فشكسبير سوف يعيش بعد أن يولى زماننا ، سوف نفقد سخرياته ، ولكننا سوف نتشبث بما بقى منه . لكن فى توماس مان ، فإن كل عاطفة ، سواء روائية أو درامية ، يتخللها سخرية جمالية ، فتدريس " الموت فى فنيسيا " أو "الاضطراب والأحزان الأولى " مثلا لمعظم الطلبة الآن ، حتى للموهبين منهم ، يكاد يكون مستحيلا. عندما يتم تدمير المؤلفين عن طريق التاريخ ، فإنه يحق لنا أن نسمى أعمالهم الأدبية أعمالاً أدبية مرتبطة بزمن ما ، لكن حين يعز علينا الوصول إليهم عن طريق الأيدولوجيا التاريخية ، أظن أننا سوف نواجه ظاهرة مختلفة .

فالسخرية تتطلب قدراً محدداً من الانتباه، كما تتطلب القدرة على قبول الآراء المتناقضة حتى لو تصادمت بعضها مع بعض. فإذا جردت القراءة من السخرية، فإنها تفقد انتظامها ومفاجأتها. اكتشف الآن ما يلائمك، مما يمكن أن يوزن ويوضع موضع التقدير، فمن المحتمل جدا أن تكون السخرية، حتى لو أن كثيراً من معلميك لم يعرفوا ماهية السخرية وأنى توجد ، فالسخرية سوف تطهر عقلك من لغو الأيديولوجيات ونفاقها وتساعدك على أن تتوهج كباحث يحمل شعلة واحدة.

عند بلوغ سن السبعين، لا يود المرء أن يقرأ بطريقة رديئة بنفس القدر الذى لا يود به أن يعيش عيشة رديئة، لأن الزمن لا يرحم. أنا لا أعرف إن كنا مدينين بالموت لله أو للطبيعة، لكن الطبيعة سوف تحصد الكل، ولكننا لا ندين لضآلة الجودة بأى شىء مهما كان ما تقدمه أو ما تمثله من نزعة جماعية. وبما أن قارئى الأمثل، لمدة نصف قرن، هو د. صمويل جونسون، فإننى أعود إلى فقرتى المفضلة فى تقديمه لشكسبير:

" هذا هو الثناء على شكسبير، إن مسرحياته هى مرآة للحياة، بحيث إن الذى يتعرض خياله للحيرة والبلبلة فى تتبع الأشباح الذى يظهرها أمام عينيه الكتاب

الآخرون، يمكنه أن يشفى من هذيانه بأن يقرأ أفكاراً إنسانية بلغة إنسانية، وأن يرى مناظر يمكن للناسك عن طريقها أن يعطى تقديراً لأحوال العالم وللذى يقوم بالاعتراف أن يتنبأ بتطور العواطف".

لكى تقرأ عواطف إنسانية بلغة إنسانية، لا بد أن تكون قادراً على أن تقرأ قراءة إنسانية. فمهما كانت معتقداتك، فأنت أكبر من أى أيديولوجيا، وشكسبير يتحدث إليك بقدر ما تعطيه من نفسك. هذا معناه أن شكسبير يقرؤك بشكل كامل أكثر مما تقرؤه، حتى بعد أن تكون قد طهرت نفسك من اللغو. لا يوجد كاتب قبل شكسبير أو بعده قد وصل إلى شيء من سيطرته على المنظور بدرجة تتخطى أى سياق نص نفرضه على المسرحيات. لقد أدرك جونسون هذا بدرجة مثيرة للإعجاب. وأخذ يحثنا على أن نسمح لشكسبير بأن يشفينا من "الهذيان" الذى نعانيه. دعنى أضيف هنا أن جونسون يحثنا أيضًا على أن نتعرف على الأشباح التى سوف تعمل قراءتنا العميقة لشكسبيرعلى طردها. وأحد هذه الأشباح هو موت المؤلف، أما الشبح الثانى فهو التأكيد على أن الذات ما هى إلا وهم وخيال. وهناك شبح آخر وهو الرأى القائل بأن الشخصيات الأدبية والمسرحية هى مجرد علامات كثيرة على صفحات كتاب. أما الشبح الرابع وأشد هذه الأشباح ضرراً فهو القول بأن اللغة تقوم بمهمة التفكير لنا.

لا يزال حبى لجونسون وللقراءة يدفعنى بعيداً عن الجدال ونحو الاحتفاء بالقراء المتفردين الكثيرين الذين ألتقى بهم دائمًا سواء فى فصول الدراسة أو عن طريق الرسائل التى أتلقاها. نحن نقرأ شكسبير ودانتى وتشوسر وسيرفانتس وديكنز وبروست وكل أقرانهم لسبب أكبر من أنهم يوسعون رقعة الحياة. إنهم عمليا قد أصبحوا نعمة لهذه الحياة بمعناها الإلهى "مزيد من الحياة فى زمن غير محدود". نحن نقرأ بعمق لأسباب متنوعة، معظمها مألوف لنا: لأننا لا نستطيع أن نعرف عدداً كبيراً من الناس معرفة كافية، ونحن نقرأ لأننا محتاجون أن نعرف أنفسنا معرفة أفضل ونحن نحتاج إلى المعرفة، لا معرفة أنفسنا أو الآخرين فقط ، بل لكى نعرف الحالة التى

تكون عليها الأشياء. لكن أقوى وأصدق دوافع القراءة العميقة تبعًا للقانون التقليدى الذى يساء استخدامه كثيراً الآن هو البحث عن متعة صعبة أو عسيرة. ومن قبيل الدقة أقول إننى لست موردًا لمشهيات القراءة an erotics-of-reading purveyor والصعوبة الممتعة pleasurable difficulty تبدو بالنسبة لى تعريفًا مقبولاً للسمو، لكن المتعة الأرقى لا تزال هى مطلب القارئ. هناك سمو القارئ، وهو التجاوز الدنيوى الوحيد الذى يمكن أن نصل إليه، فيما عدا التجاوز الأشد قلقًا والذى نسميه "الوقوع فى الحب". إننى أحثك على أن تجد ما يلائمك حقا، مما يمكن أن يوزن أو يوضع موضع التقدير. اقرأ بتعمق، لا لكى تؤمن أو تقبل، ولا من أجل المعارضة. بل لكى تتعلم كيف تشارك فى هذه الطبيعة الواحدة التى تكتب وتقرأ.

١ - القصص القصيرة

مقدمة

احتفى الكاتب الأيرلندى فرانك أوكنر Frank O'Connor بالقصة القصيرة، وذلك فى قصته "الصوت الوحيد Lonely Voice" معتقداً أنها تحسن التعبير عن حياة الأفراد الذين يعيشون فى عزلة، بخاصة أولئك الذين يعيشون على هامش المجتمع . ولو صح هذا تماماً، لجاز للقصة القصيرة أن تتطور إلى شكل مخالف تقريباً لأحد أصولها الأكثر شبهاً وهى، الحكاية الشعبية . ثم إن القصة القصيرة، بعكس القصيدة الغنائية، فإنها تجرح المشاعر مرة ومرة واحدة فقط، على عكس الرواية، التى يمكنها أن تصيبنا بأحاسيس كثيرة، بأحزان متعددة وأفراح متعددة، لكن هذا فعلاً ما تحققه قصص تشيكوف وأنداده القليلين .

القصص القصيرة ليست أمثالاً أو من أقوال الحكماء، ومن ثم لا يمكن تجزئتها إلى شظايا . لأننا ننتظر منها متعة النهاية فإحدى مقطوعات كافكا القصصية الرائعة، "الصياد جراتشكوس "The Hunter Grachus" تنتهى حين نجد الصياد الذى لم يمت بعد، شخصاً يشبه اليهودى التائه أو الملاح القديم، يسأله عمدة إحدى المدن الساحلية عن مدة الزيارة التى ينوى قضاءها فى المدينة، "لا يمكننى تحديد ذلك، يا مستر بيرجو"، هكذا يجيب جراتشكوس " سفينتى ليس بها دفة والريح التى تدفعها آتية من مناطق الموت الثلجية "، هذه ليست الخاتمة أو النهاية، لكن ما الذى بإمكان كافكا أن يضيفه إليها ؟ إن جملة جراتشكوس الأخيرة هى التى تبقى فى الذاكرة أكثر من الكل باستثناء نهايات بعض القصص القصيرة التى كتبت بإمعان وتأن.

كيف نقرأ القصة القصيرة ؟ قد يقول إدجار آلان بو : فى جلسة واحدة . إن قصص بو، رغم شهرتها العالمية الواسعة والدائمة فإنها مكتوبة بأسلوب فاحش (مثل قصائده) وقد استفادت من ترجمتها إلى اللغات الآخرى حتى إلى الإنجليزية . لكن بو لم يكن أحد الآباء الأصليين للقصة القصيرة الحديثة . هذه الكوكبة التى تضم بوشكين وبلزاك، وجوجول وتورجنيف، وموباسان، وتشيكوف، وهنرى جيمس . أما أساتذة الشكل الحديث فهم جيمس جويس ود . هـ /لورانس، وإيزاك بابل Isaak Babel وإيرنست هيمنجواى، ومجموعة متنوعة تضم بورخاس، ونابوكوف، وتوماس مان، وإدورا ويلتى Eudorawelty، وفلانرى أوكنر، وتوماسو لاندولفى، وإيطالو كالفينو . وسوف أركز هنا على بعض قصص لتورجنيف، وتشيكوف، وموباسان، وهيمنجواى، وفلانرى أوكنر، وفلاديمير نابوكوف، وخورخا لويس بورخاس، وتوماسو لاندولفى، وإيطالو كالفينو لأنهم جميعًا قد حققوا شيئًا أشبه بالكمال الفنى .

إيفان تورجنيف

وضع فرانك أوكنر مجموعة إيفان تورجينيف المسماه "إسكتشات من ألبوم صياد" التى نشرت سنة ١٨٥٢، فى مكان أرقى من أى كتاب آخر للقصص القصيرة . فرغم مرور قرن ونصف على تأليفها، فلا تزال هذه الإسكتشات جديدة بدرجة مدهشة، رغم ارتباطها بموضوع محلى وهو الحاجة إلى تحرير أرقاء الأرض، التى كانت قد أدت إلى كل الكوارث التى حفل بها التاريخ الروسى . إن قصص تورجنيف جميلة بصورة غير عادية . ولو نظرنا إلى هذه القصص ككل، فإننا سوف نجد فيها إجابة رائعة للسؤال "لماذا نقرؤها؟" "حسبما أعرف (باستثناء شكسبير على الدوام) فإن تورجنيف، الذى أحب شكسبير وسيرفانتيس، هو الذى قسم الإنسان إلى صنفين (من نوع الباحثين) إما أن يكون هاملت أو دون كيشوت . وقد يضيف إما فولستاف أو سانشو بانزا Sancho Panzas، لأنهما مع هاملت ودون كيشوت يشكلون نموذجًا رباعى الأوجه بالنسبة لكثير من الشخصيات الأخرى التى أبدعها الخيال الروائى .

من الصعب علينا أن نميز قصصا معينة من بين الإسكتشات الخمسة والعشرين، لكننى أضم صوتى إلى أصوات العديد من النقاد الآخرين الذين يحملون إعجابا خاصا لقصة "مرعى بيزين Bezhin Lea "وقصة " كازيان من البلاد الجميلة " . تبدأ قصة "مرعى بيزين" فى صباح يوم جميل فى شهر يوليو، وتورجنيف خارج فى رحلة صيد الطيور البرية . يضل الصياد طريقه وتقوده قدماه فى الليل إلى أحد المراعى وهناك وجد خمسة من أبناء الفلاحين يجلسون حول موقدين تشتعل فيهما النيران، فانضم تورجنيف إليهم، وأخذ يعرفنا بهم . فهم يتراوحون فى العمر بين سن السابعة والرابعة عشر، جميعهم يعتقدون فى وجود " العفاريت " و"الأقزام الصغيرة " التى تشاركهم الحياة فى دنياهم . ويترك تورجنيف بأسلوبه الفنى الرصين للأولاد فرصة الحديث بعضهم مع بعض، وهو يستمع دون أن يقحم نفسه فى الحديث، فتنكشف لنا حياتهم الشاقة (فهم جميعًا هم وأباؤهم عبيد)، والخرافة وأساطير القرية، تتكشف لنا تمامًا مع تريشكا، المسيح الدجال Antichrist. سوف يأتى، وحوريات الماء التى تغوى الأرواح وتقبض عليها، والموتى الذين يمشون، وكذلك الذين كتب عليهم الموت . صبى واحد يبرز من بين الجميع هو بافلوشا Pavlusha الذى بدا كأنه أعظمهم ذكاء وأكثرهم جدارة بالحب، فقد أظهر شجاعته حين اندفع إلى الأمام ويداه خاويتان من أى سلاح، لكى يصد ويبعد ما يمكن أن يكون ذئابًا والتى تهدد الخيول التى ترعى والتى كان الأولاد يحرسونها فى جنح الظلام .

بعد بضع ساعات يروح تورجنيف فى نوم عميق ثم يستيقظ مباشرة قبل بزوغ الفجر . كان الأولاد يغطون فى النوم إلا بافلوشا الذى ينهض واقفًا ليلقى نظرة أخيرة على الصياد . ويبدأ تورجنيف رحلة العودة إلى البيت، فيصف لنا ذلك الصباح الجميل، ثم ينهى القصة فيقول، إنه فى أواخر تلك السنة، سقط بافلوشا من فوق حصانه ومات، فنشعر مع تورجنيف بأسى هذه الخسارة، حين يشير إلى أن بافلوشا كان صبيا رائعا، لكن ما يثير الحزن على الموت لا يقدم هكذا هنا . فالاستمرار أو التواصل يشغلنا، جمال المرعى وروعة الفجر، حيوية المعتقدات الخارقة للأولاد . حكم القدر المحتوم، الذى

ذهب بحياة بافلوشا . فماذا عن بقية الأولاد ؟ هذا هو تورجنيف بأسلوبه العملى رغم أنه لا يزال كيشوتيا بدرجة ما . فهو يصطاد الطيور ويرسم فى الوقت ذاته، صور الأولاد والمناظر الطبيعية فى ألبومه .

لماذا نقرأ قصة "مرعى بيزين" " Bezhim Meadow ؟ نقرؤها على الأقل لنعرف حقيقتنا بطريقة أفضل . ونعرف أننا ضعاف أمام تصاريف الأقدار، ولكى نتعرف فى نفس الوقت أيضًا على براعة تورجنيف الفنية وبخاصة حياده كراوى للقصة، فإذا كانت هناك مفارقة تدعو للسخرية فى هذا الإسكتش، فهى سخرية القدر ذاته . قدر برىء كبراءة مناظر الطبيعة، وبراءة الصبية والصياد . تورجنيف هو واحد من أعظم الكتاب الشكسبيريين فى أنه يتحاشى إعطاء الأحكام الأخلاقية . إنه يعرف أيضًا أن شابا محبوبا مثل بافلوشا، سوف يختفى فى حادث مفاجئ .لا توجد ثمة إشارة واحدة تعطى تفسيراً نخرج به من قصة " مرعى بيزين". فصوت الراوى لا يمكن تميزه عن صوت تورجنيف نفسه الذى يظل سلبيا بطريقة واعية وشغوفًا دقيق الملاحظة . هذه الذات، شأنها شأن ذات بافلوشا، هى جزء من الأجزاء التى تعطى هذه القصة قيمتها . شىء ما بداخل نفوس معظمنا يحب أن يكون حيث يحب أن يكون، فى وسط هذا الجمال الكامل الذى يحيط بمرعى بيزين مع الأولاد، والخيل، والكاتب الصياد الذى يفيض رقة وحنانا ، أو مع حديث الجنيات والعفاريت . وحوريات النهر الفاتنات .

لكى تصل إلى مستوى بساطة تورجنيف الواضحة فى رسم الإسكتشات ككاتب فإنك تحتاج إلى أرقى المواهب، شىء ما أشبه بعبقرية شكسبير التى تتجلى فى قدرته على إعادة اكتشاف الإنسان . تورجنيف أيضًا يعرض علينا شيئًا ما ربما كان موجوداً أمامنا على الدوام، ولكننا لم نكن نستطيع أن نراه من دونه . لقد تعلم ديستوفسكى من شكسبير كيف يخلق أعظم نماذج الشخصية العدمية ويجسدها فى سفيدريجايلوف Svidrigailov وإستافروجين Stavragin بملاحظته لشخصية إياجو باعتبارها أعلى مراتب الشخصية الشيطانية بين كل العدميين، كما صورتها عبقرية شكسبير. ومثل

هنرى جيمس، تعلم تورجنيف من شكسبير شيئًا يزيد من دهائه وحذقه هو سر اكتشاف الجمال فى الأماكن التى تبدو معتادة، فى تصويره لهذا النوع من الواقعية التى تزداد واقعيتها على الدوام .

بعد" مرعى بيزين " مباشرة تأتى قصة "كازيان من الأراضى الجميلة" حيث يقدم لنا تورجنيف شخصية إعجازية بمعنى الكلمة، هى القزم كازيان، وهو خادم صوفى يشفى المرضى بالإيمان، ربما يمثل طائفة كاملة فى شخص واحد . وعند عودتها من رحلة صيد، تتعرض عربة الكاتب التى يجرها حصان إلى كسر فى محور العجلة . وفى مدينة قريبة وهى ليست مدينة على الإطلاق، يلتقى تورجنيف وسائق عربته الفظ الطباع " بقزم فى نحو الخمسين من عمره، داكن البشرة، ذى وجه صغير مكرمش، وله أنف صغير ملون . وعينان بنيتان صغيرتان يصعب تميزهما، وشعر غزير مجعد أسود اللون، يقبع فوق رأسه الصغير فيبدو واسعًا مثل الكاب فوق ساق نبتة من نباتات عش الغراب . أما جسمه فهو هزيل ونحيف بصورة غير عادية".

(من ترجمة ريتشارد فريبورن) .

إنه يذكرنا باستمرار كم يكون كازيان فى الحقيقية غير عادى وغير متوقع . وأن كان صوته الرقيق والحلو لا يتلون، فإنه يدين بعنف عملية الصيد كتصرف مخالف لأمر الله، ويحافظ طوال الوقت على هيبته القوية، وكذلك أحزانه كإنسان فى المنفى، تحددت إقامته بواسطة السلطات وحرم بسبب ذلك من الأراضى الجميلة فى إقليم نهر الدون. كل ما يحيط بكازيان الصغير الحجم يبدو متناقضًا.. يشرح سائق تورجنيف الأمر فيقول إن ذلك القزم هو رجل مقدس يعرفونه باسم البرغوث The flea.

يذهب الصياد والطبيب القزم يتمشيان معًا فى الغابة بينما يتم إصلاح محور العجلة . يبدأ كازيان فى جمع الأعشاب، يقفز فى مشيته، يتمتم لنفسه، يتحدث إلى

الطيور بلغتها، لكنه لا يوجه كلمة واحدة إلى تورجنيف . تدفعهما حرارة الجو للاحتماء بين الشجيرات، يستمتع الصياد والقزم المقدس بالاستغراق فى الصمت حتى يطلب كازيان من الصياد تبريراً لصيد الطيور . عندما يسأل تورجنيف هذا القزم عن عمله، يجيب كازيان بأنه يصطاد طيور العندليب ليعطيها للآخرين، لأنه متعلم، ويعترف بقدراته العلاجية . ورغم أنه يقول إنه دون أسرة، فإن سره ينكشف عندما تظهر ابنته أنوشكا الصغيرة، من بين الأشجار فجأة . وهى فتاة فى سن المراهقة جميلة وخجولة، وهى خارجة لكى تجمع نبات عش الغراب . ورغم أن كازيان ينكر أبوته للفتاة، فأننا لا نقتنع ولا يقتنع تورجنيف أيضًا، وبعد أن ترحل الفتاة لا يتكلم كازيان فى بقية القصة إلا نادرًا .

لقد تركنا مع الألغاز، والسائق لا يستطيع أن يخبر تورجنيف متى سيرحل، إن كازيان لا يعنيه فى شىء، إنه كتلة من التناقضات : لا يمكن التحدث عنه ولا يقال أكثر من هذا، ويعود تورجنيف إلى بيته . دون أن يعبر عن أفكاره حول كازيان، لكن هل نحتاج إليها ؟ هذا الطبيب الريفى يعيش فى عالمه الخاص، وعالمه ليس روسيا التى يعيش فيها العبيد والأرقاء بل رؤية روسية من عالم الإنجيل، رغم مخالفتها التامة للرؤى الإنجيلية الفائقة الحيوية عند تولستوى وديستوفسكى . إن كازيان رغم نفوره من الثورة، فإنه رفض المجتمع الروسى، وعاد إلى عالم الفنون وإلى طرق الحياة الشعبية . فهو لا يسمح لابنته أن تبقى لحظة فى وجود الرجل الطيب تورجنيف، الذى يعجبه جمال الطفلة . وليس هنا ما يدعو لإضفاء طابع المثالية على كازيان، فإن دهاءه الريفى وإدراكاته تنتقص كثيرا من قدره، لكنه يجسد حقائق الفلكلور بدرجة كبيرة حتى هو نفسه لا يدركها.

جمال المناظر الطبيعية يشكل الجو السائد فى قصص تورجنيف عندما نشعر بها فى طقس مثالى . لكن هناك اختلافا كبيرا بين الجمال الطبيعى الذى يشترك فى الاستمتاع به كل من تورجنيف وأبناء الفلاحين فى " مرعى بيزين" وبين الشىء الذى

لا يقبل المشاركة بين كازيان وتورجنيف حين يستظلان فى الغابة . إن قدر بافلوشا أمر ليس بوسع أحد مقاومته أو رده وعلى الجميع تقبله . لكن كازيان بطريقته الحاذقة، هو ساحر عظيم للواقعية يشبه شخصية بروسبرو عند شكسبير. لكن عالم كازيان الطبيعى الساحر لا يماثل طبيعة عالم تورجنيف المدرك جماليا، حتى حين يجلس الرجل المقدس مع الكاتب الصياد جنبًا إلى جنب، ولا عندما لا يسمح كازيان لتورجنيف بالتعرف على سره، أو بتبادل حديث عابر مع ابنته الجنية الجميلة . وفى النهاية نرى أن كازيان لا يزال " من الأراضى الجميلة " رغم أنه قد فقد بيته الأصلى بالقرب من نهر الدون . " الأراضى الجميلة تنتمى إلى تقاليد الفلكلور المنغلقة، الذى يعد فيها كازيان نوعًا من الشامان Shaman[1] نحن نقرأ قصة " كازيان عن الأراضى الجميلة "، لنصل إلى رؤية للآخر Other ness المحظور على الجميع ما عدا القلة القليلة منا، و حتى على تورجنيف نفسه . والجائزة التى فزنا بها من قراءة قصة كازيان هى أننا قد سمح لنا بالدخول – لوقت قصير جدا إلى واقع بديل، حيث دخل تورجنيف نفسه لوقت قصير فقط، واستعاد هذا الواقع فى قصصه بأسلوب بالغ السمو .

أنطون تشيكوف

إن الانتقال من قصص تورجنيف إلى قصص تشيكوف وهيمنجواى يشكل رحلة طويلة حتى لو أمكننا إطلاق اسم " اسكتشات من ألبوم صياد سمك " على قصص نيك آدمز. فلا يزال تورجنيف وتشيكوف وهيمنجواى يتقاسمون صفة هى أشبه بالانفصال أو الحياد، وعندما تتكشف لنا فإذا هى شىء آخر . إن علاقتهم الحميمة بالمناظر الطبيعية والشخصيات الإنسانية هى علاقة محورية عند تورجنيف وتشيكوف وهيمنجواى . وهذا شىء يختلف كثيرًا عن الانغماس فى عالم المجتمع وفى فيض

(١) عراف، ساحر طبيب، يتنبأ بالمستقبل .Shamanism ، وهى ديانة لبعض شعوب آسيا الشمالية قائمة على الاعتقاد بأنه لا يمكن التحكم بأرواح الخير أو بأرواح الشر إلا بواسطة العرافين والكهنة. (المترجم) .

الشخصيات عند بلزاك وديكنز . كانت عبقرية هذين الروائيين مسرفة فى تكديس باريس ولندن بطبقات اجتماعية كاملة وكذلك بأفراد مؤثرين بصورة غريبة. وعلى العكس من ديكنز فإن بلزاك تفوق فى القصص القصيرة أيضًا وبنى منها الكثير فى كتابه " الكوميديا الإنسانية". ولكن كان ينقصها الصدى الذى نجده فى رواياته ولا يمكن مقارنتها بقصص تورجنيف وتشيكوف وموباسان وهيمنجواى .

حتى قصص تشيكوف الأولى كانت تتميز برهافة الشكل وانعكاس الحياة فيها بصورة قاتمة كئيبة جعلت منه فنانًا لازمًا كل اللزوم لتصوير حياة البؤس والتعاسة، وهو ككاتب صار المؤثر الأكبر فى كل كتاب القصة القصيرة الذين أتوا بعده . أقول كل " لأن تجديدات تشيكوف فى الشكل رغم غزارتها ليست ناشئة عن تأثره بشكسبير بالدرجة التى نجدها فى استبطانه للحياة الداخلية للشخصيات، أو نقله إلى قصصه، سواء الطويلة أو القصيرة، تلك الحداثة الرئيسية التى تتجلى فى تصوير شكسبير للشخصيات وهو تمهيد أولى، ناقشته فى مكان آخر من هذا الكتاب، بالإشارة إلى علاقتها بشخصية "هاملت". و تشيكوف بمعنى من المعانى، هو أكثر شكسبيرية حتى من تورجنيف، الذى يعتنى فى رواياته بإعطاء الخلفية التاريخية فى حياة أبطاله . قال تشيكوف : يجب علينا أن نكتب حتى لا يحتاج القارئ إلى أى شروح من المؤلف . فالأحداث وأحاديث الشخصيات وتأملاتهم لا بد أن تكون كافية . وهى فكرة طبقها تشيكوف أيضًا فى مسرحيتيه الرائعتين "الشقيقات الثلاث" و"بستان الكرز".

أما قصتى المفضلة **"القبلة"** فهى من أوائل قصص تشيكوف التى كتبها وهو فى السابعة والعشرين من عمره . تلتقى فيها بريابوفتش ضابط لواء المدفعية وهو من "أشد الضباط خجلا وأكثرهم سمرة وانعزالية" وهو يرافق زملاءه الضباط فى إحدى الأمسيات الاجتماعية فى عزبة جنرال متقاعد بالريف.

راح ريابوفتش يتجول حول المنزل وهو يحس بالملل فدخل حجرة مظلمة وتعرض لمغامرة عاطفية . فقد أخطأته امرأة ظنا منها أنه حبيبها فقبلته ثم تراجعت . اندفع

بعيداً ومنذ تلك اللحظة أصابه هاجس هذا اللقاء المفاجئ، الذى يملؤه بالبهجة فى بدايته ثم لا يلبث أن يتحول إلى عذاب . لقد وقع المسكين فى الحب لامرأة مجهولة تماماً ولن يلتقى بها مرة ثانية .

عندما اقتربت وحدته العسكرية بعد ذلك من عزبة الجنرال، أخذ ريابوفتش يتمشى فوق قنطرة صغيرة بالقرب من حمام عمومى حيث مد يده وأخذ يتحسس قطعة من القماش كانت معلقة لكى تجف من البلل فانتابه إحساس بالبرد وسرت فى جسده قشعريرة قوية، ونظر تحته فرأى قمراً أحمراً تنعكس صورته على صفحة الماء. وعندما كان ريابوفتش يحملق فى الماء الجارى شعر يقينا بأن الحياة ما هى إلا نكتة سخيفة . وعند نهاية القصة يعود كل الضباط إلى منزل الجنرال، لكن ريابوفتش يذهب إلى فراشه وحيدا .

فيما عدا القبلة وحدها، تلك اللفحة الباردة، والقماش المبلل - نقيض القبلة - هى اللحظة الحاكمة فى مجرى القصة . إنها تدمر ريابوفتش ولكن كذلك تفعل القبلة، فالرجاء والفرح، حتى لو كانا من قبيل اللامعقول فإنهما أقوى من اليأس، وفى النهاية أشد ضرراً وأنا أقرأ قصة " القبلة " أعيد على نفسى تلك الملاحظة التى سجلتها ذات مرة وأنا أكتب عن تشيكوف : " سوف تعرفون الحقيقة، والحقيقة تدفعكم إلى اليأس" . هذا هو إنجيل تشيكوف . ورغم ذلك، فإن هذا العبقرى المتشائم يصر على أن يكون مرحًا . قد يظن ريابوفتش أن مصيره قد تقرر لكن هذا غير مؤكد، رغم أننا لن نعرف أبدا، لأن هذا خارج إطار القصة .

أن أفضل الملاحظات عن تشيكوف (وأيضا عن تولوستوى) هى التى قرأتها فى مذكرات" مكسيم جوركى"، حيث يخبرنا "إنه فى حضور (تشيكوف)، يشعر كل منا برغبة غير واعية فى أن يكون أكثر بساطة، وأكثر صدقًا وأن يكون هو نفسه " .

عندما أعيد قراءة قصة "القبلة " أو أحضر عرضًا لمسرحية "الشقيقات الثلاث" فإننى أكون فى حضرة تشيكوف، وإذا كان هو لا يجعلنى أكثر بساطة، وأكثر صدقًا،

وأكثر اعتداداً بنفسي، فإنني أتمنى أن أكون أفضل (حتى لو لم أستطع هذا) . إن أمنيتي هذه تبدو لي ظاهرة جمالية أكثر منها أخلاقية، لأن تشيكوف يملك حكمة الكاتب العظيم وهو يعلمني بطريقة مضمرة أن الأدب هو صورة للخير . نفس الشيء أتعلمه من شكسبير وبيكيت، وهو لماذا أقرأ . أعتقد أحياناً أن من بين كل الكتاب الذين نعرف حياتهم الداخلية، فإن تشيكوف وبيكيت هما أكثر البشر عطفاً وحناناً . نحن لا نعرف شيئاً عن حياة شكسبير الداخلية، ولكن لو داومت على قراءة مسرحياته بصورة متصلة، حينئذ سوف تظن أن أحكم الرجال هذا لا بد أن يكمل المثلث مع تشيكوف وبيكيت.

إن مبدع شخصية "سير جون فلوستاف" "وهاملت" و"روزالين" أيضاً (في مسرحية "كما تهوى"). جعلني أتمنى أن أكون أنا نفسي بدرجة أكبر ولكن هذا الذي أدير حوله النقاش في هذا الكتاب، هو لماذا ينبغي علينا أن نقرأ، ولماذا يتوجب علينا أن نقرأ فقط أفضل ما كتب.

على الرغم من أن قصة القبلة عمل مبكر لتشيكوف إلا فإنها رائعة . ولكن تشيكوف نفسه يعتقد أن أفضل قصصه هي قصة **"الطالب"** التي كتبها في ثلاث صفحات، عندما كان في الثالثة والثلاثين من عمره وهو نفس العمر الذي مات فيه المسيح، حسب الكتب المقدسة .. من ناحية أخرى فإن تشيكوف شأنه شأن شكسبير لا يمكن تسميته مؤمن أو شكاك، لأنهما أكبر بكثير بحيث لا يجوز وضعهما ضمن هذا التصنيف. إن قصة الطالب قصة بسيطة بدرجة مثيرة على الرغم من تنظيمها الدقيق الرائع .. والقصة تحكي عن طالب بمعهد ديني في سن الشباب يعاني من الجوع والبرد يلتقي صدفة بأرملتين، أم وابنتها في يوم جمعة جميل فيدفئ نفسه على موقد نار في المخيم الذي تعيشان فيه، ويحكي قصة بطرس الرسول وكيف أنكر المسيح ثلاث مرات كما تنبأ المسيح بذلك من قبل . بعد أن أفاق بطرس أخذ يبكي بمرارة وكذلك فعلت الأرملتان . انطلق التلميذ وهو يفكر في العلاقة بين دموع الرسول بطرس ودموع هاتين الأرملتين، والتي تبدو متصلة بسلسلة لا تنفصل . وفجأة تتفجر الفرحة في قلب

الطالب، لأنه شعر أن الحق والجمال قائمان مستمران وبهذه السلسلة يرتبط الماضى والحاضر . هذا كل ما فى الأمر، وتنتهى القصة بتحوير هذه الفرحة المفاجئة إلى توقع بالسعادة التى سوف تغمر حياته . ويعلق تشيكوف بجفاء : "إنه لا يزال فى الثانية والعشرين من عمره " ربما كان تشيكوف يلمح إلى نفسه، وهو فى الثالثة والثلاثين، أى إنه عاش ثلاثة أرباع حياته (لقد مات بمرض السل فى الرابعة والأربعين) .

يمكن للقارئ أن يفكر فى هذا التحول العميق لفرحة الطالب، من سلسلة تربط بين الحق والجمال فى الماضى والحاضر إلى توقعات شاب فى الثانية والعشرين من العمر لسعادة شخصية غير مستحيلة . لقد كان يوم جمعة جميل، والحكاية داخل الحكاية هى قصة المسيح وسمعان بطرس، ومع ذلك فمشاعر البهجة الغامرة ليس فيها أى أثر للتقوى الحقيقية أو للخلاص . لأن تشيكوف أعمق كتاب الدراما النفسية منذ شكسبير، قد كتب أغنية سوداء، أغنية حزينة عن المعاناة والتغيير، والمسيح موجود هنا فقط ليعطى النموذج الأسمى للمعاناة والتغيير، وهو النموذج الذى تجنبه شكسبير بدهاء (فى زمنه الخطير) دون أن يحيد عن موقفه هذا أبدا. .

لماذا يفضل تشيكوف هذه القصة القصيرة على عشرينات غيرها من القصص التى تبدو فى نظر الكثيرين من معجبيه باهرة مليئة بالحيوية ؟ ليس لدى إجابة واضحة، ولكننى أعتبر أن هذا السؤال جدير بالتأمل. إن كل شىء فى قصة "الطالب" ما عدا ما يحدث فى عقل بطل الرواية، موحش بصورة مفزعة، إنه التصاعد غير المعقول للفرح المجهول والرجاء الشخصى النابع من البؤس والصقيع ودموع الخيانة الذى يبدو أنه قد حرك مشاعر تشيكوف نفسه .

من القصص الأخيرة، أرى أن قصة **"السيدة والكلب"** التى كتبها عام ١٨٩٩ وهى واحدة من قصص تشيكوف التى أفضلها، وتعتبر عمومًا واحدة من أحسن قصصه . والقصة تحكى أن جيروف "Jurov" وهو رجل متزوج يقضى إجازة بمفرده فى يالتا، وهى منتجع على شاطئ البحر . يلتقى عن طريق الصدفة بامرأة جميلة شابة يرافقها

كلب بومرانى أبيض . جيروف لا يكف أبداً عن ملاحقة النساء فيبدأ علاقة مع السيدة أنا سيرجيفنا والتى كانت متزوجة زواجًا غير سعيد . وترحل أنا وهى مصرة على أن يكون الوداع نهائيا وإلى الأبد . لكن جيروف زير النساء المجرب يقبل هذا كاستراحة فى موسم الخريف ويعود إلى زوجته وأولاده فى موسكو، لكنه يجد نفسه مسكونًا بالوساوس والمعاناة .

هل وقع فى الحب حقا، ربما لأول مرة ؟ إنه لا يعرف، وتشيكوف لا يعرف أيضًا، ولا نستطيع نحن طبعًا أن نعرف . لكنه بالتأكيد قد سكنته الهواجس، ومن أجل هذا يرحل إلى أنا سيرجيفنا فى مدينتها الإقليمية، حيث يبحث عنها وهى تحضر حفلة فى الأوبرا. يعتصر الألم قلبها، لكنها تحثه على أن يذهب عنها فى الحال، على وعد منها أن تزوره فى موسكو .

ويتحول لقاءهما بموسكو كل شهرين أو ثلاثة إلى تقليد ممتع بدرجة كافية لجيروف، لكنه لا يكاد أن يكون كذلك عند أنا سيرجيفنا التى لا تكف عن البكاء . وأخيرًا، تقع عين جيروف على شكله فى المرآة، فيرى أن شعره قد أدركه المشيب، ويستيقظ فى ذات الوقت على هذه الورطة المستمرة التى دخل فيها، والتى يفسرها بأنها وقوع متأخر فى الحب . فماذا يفعل ؟ يشعر جيروف أنه هو ومحبوبته يقفان على حافة حياة جميلة جديدة، وأن نهاية العلاقة بعيدة جدا، وأن الجزء الأصعب من معاناتهما المتبادلة ما زال فى بدايته فقط .

هذا كل ما يعطيه لنا تشيكوف، لكن أصداءه تستمر تتردد بعد هذه النهاية التى لم تنته إلى شىء . من الواضح أن جيروف وسيرجيفنا قد أصابهما بعض التغيير، لكنه ليس بالضرورة إلى الأفضل . ليس بوسع أحدهما أن يفعل شيئًا سوى افتداء الآخر، لكن ما الذى يمكن أن ينقذ قصتهما من هذا الابتذال التافه؟ وما هو الفرق بين هذه القصة وقصص الجنس والدعارة الأخرى ؟

ليس بوسعنا أن نضع نهاية لهذه القصة لمجرد اهتمامنا بجيروف أو أنا كما يود أى قارئ آخر أن يفعل . ليس هناك شيء بارز أو ملحوظ فى علاقتهما . إنه زير نساء آخر وهى امرأة بكاية أخرى . لم يصل فن تشيكوف قط إلى مثل هذه الدرجة من الغموض التى نجدها هنا، حيث يكون محسوساً لكن يصعب تحديده. فمن الواضح أن أنا فى حالة حب، غير أن جيروف لا يكاد يستحق هذا . كيف يمكن بالضبط أن نقيم أنا الحزينة، إننا لا نعرف . ما الذى يجرى بين المحبين يقدمه تشيكوف هنا بنوع من الحياد يجعلنا محتاجين ليس إلى المعلومات فقط بل أيضاً إلى حكم بما فيه حكمنا نحن . لأن القصة مختزلة جدا فى عموميتها . فهل يعتقد جيروف فعلاً أنه قد وقع أخيراً فى الحب ؟ ليس لديه مفتاح يوصله إلى إجابة، وليس لدى القارئ أيضاً، وإذا كان تشيكوف يعرف، فإنه لا يود أن يخبرنا . كما هو الحال عند شكسبير، حيث يخبرنا هاملت إنه يحب، فلا نعرف إن كنا نستطيع تصديقه . ليس هنا ما يغرينا بالثقة فى تأكيد جيروف بأنه أخيراً قد وجد الشيء الصحيح حقا . تشكو أنا بمرارة من أن حبهما هو "حب سرى فى الظلام " .(وهذه عبارة وليم بليك الرائعة فى قصيدته "الوردة العليلة") لكن جيروف يبدو أنه مستمتع بالعربدة فى الحياة السرية، التى يعتقد أنها تكشف شخصيته الحقيقية . إنه أحد رجال البنوك . ولا شك أن كثيراً من رجال البنوك يتحلون بشخصيات صادقة حقيقية، لكن جيروف ليس واحدا من هؤلاء . فالقارئ يستطيع أن يثق فى دموع أنا، لكنه لا يثق فى أسئلة جيروف " كيف ؟ كيف ؟ " وهو يمسك رأسه . لقد عرض تشيكوف قصة حبه من خلال شخصية تريجورنى فى مسرحية " النورس " وأنا أزعم أن جيروف هو بارودة ذاتية أخرى بدلت موضعها . نحن لا نحب جيروف كثيراً، ونريد من أنا أن تكف عن البكاء، لكننا لا نستطيع أن نلقى بقصتهما للضياع، لأنها قصتنا نحن .

يقول جوركى إن تشيكوف " كان قادراً فى وسط البحر المظلم التى تتلاطم فيه أمواج الابتذال أن يكشف لنا " سخرية المأساة فتبدو ساذجة، ولكن قدرة تشيكوف العظمى تتجلى فى إعطائنا الانطباع، ونحن نقرأ، أننا أخيراً وجدنا هنا حقيقة الحياة

الإنسانية. التى هى مزيج مستمر من التعاسة المبتذلة والفرحة المأساوية " كان شكسبير هو مصدر تشيكوف (ومصدرنا نحن) حول الفرحة المأساوية، لكن المبتذل لا يظهر عند شكسبير أبدًا، حتى وهو يكتب عملاً مشوهًا أو كوميديا من نوع الفارس.

جى دى موباسان

لقد تعلم تشيكوف كيفية عرض الأشياء العادية والبذيئة من موباسان . أما موباسان الذى تعلم كل شىء، بما فيه هذا، من أستاذه فلوبير، فقلما يصل إلى عبقرية تشيكوف أو تورجنيف ككاتب قصة . وقد عبر عن هذا المعنى بوضوح قوى ليف شيستوف، وهو مفكر دينى روسى عاش فى أوائل القرن العشرين، فقال :

"إن فن تشيكوف الرائع لا يموت – إن فنه يتميز بالقدرة على الإصابة فى مقتل بمجرد اللمسة، والهمسة، والنظرة، فى كل شىء يعيش عليه الناس ويعتزون به . وإنه كان يحاول دائمًا أن يصل بهذا الفن إلى درجة الكمال، وقد وصل إلى مرتبة من البراعة والحذق لم يصل إليها كاتب آخر من منافسيه فى الأدب الأوروبى . أما موباسان فكان يجهد نفسه كثيرًا لكى يتغلب على فريسته، وكانت الفريسة تفلت منه فى أغلب الأحوال مكسورة ومجروحة، نعم لكنها تخرج حية . أما عند تشيكوف فلا شىء يفلت من قبضته أو ينجو من القتل".

هذه رؤية سوداء فلا أحد من القراء يقبل أن يفكر فى نفسه على أن يكون فريسة لكاتب أو ضحية له، لكن شيستوف يزن موباسان بميزان تشيكوف على نحو شديد الدقة، كما يحلو للبعض منا أن يوازن بين كريستوفر مارلو وشكسبير . لكن موباسان من أفضل كتاب القصة ذوى " الشعبية" وأكثرهم رواجا بين القراء، فهو يتفوق تفوقًا كبيرًا على أو. هنرى O.Henry (الذى يمكن أن يكون كاتبًا عظيمًا) ويفضله الناس كثيرًا على بو Poe البغيض، فإن تكن كاتبا شعبيا فهذا إنجاز باهر وغير عادى، وليس لدينا مثل هذا الكاتب الآن فى الولايات المتحدة .

قد يبدو تشيكوف بسيطًا، لكنه بالغ العمق والدهاء، والكثير من كتابات موباسان البسيطة هى فقط ما يبدو كذلك، لكنها ليست بهذه الدرجة من السطحية والضحالة . لقد تعلم موباسان من أستاذه فلوبير أن " الموهبة هى صبر طويل " لرؤية ما لا نستطيع أن نراه من دونه، وأنا أشك فى هذا كثيراً، فهذا الأمر يحتاج إلى عبقرية شكسبير أو تشيكوف . هناك مشكلة أخرى، أن موباسان، مثل كثيرين من كتاب الرواية فى القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، الذين كانوا يرون كل شىء من خلال منظار شوبنهور، فيلسوف" إرادة الحياة" وأنا هنا أود أن أضع عدسات شوبنهور وفرويد على عينى وكلاهما يضخم الصورة ويشوهها بنفس القدر . لكننى ناقد أدبى ولست كاتب قصة . وكان يمكن لموباسان أن يفعل خيراً لو أنه استغنى عن نظارات الفلاسفة حين ينهمك فى تأملاته حول الرغبات الإنسانية الشاذة عند الرجال وعند النساء .

إن أفضل أعماله تحظى بإقبال مذهل من جانب القراء، سواء قصص الرثاء المرح مثل **"مؤسسة مدام تيلير"** أو **"الهورلا The Horla"** من أمثلة قصص الرعب التى سوف أتناولها هنا . يؤكد فرانك أوكنر أنه عند مقارنة قصص موباسان بقصص تشيكوف وتورجنيف فإنها تبدو غير مقنعة، لكن قلة قليلة فقط من الكتاب يمكنها أن تبارى هذين الكاتبين الروسيين. وسبب اعتراض أوكنر الحقيقى هو أنه يظن أن "ممارسة العملية الجنسية تتحول إلى شكل من أشكال جرائم القتل" عند موباسان، والقارئ الذى أحس بمتعة القراءة لقصة "مؤسسة مدام تيلير " قد لا يوافقه على ذلك . لقد تمنى فلوبير الذى لم يمهله القدر لكى يكتبها، أن يكون مسرح قصته الأخيرة بيت دعارة فى الريف، وهذا ما فعله هنا ابنه موباسان فى هذه القصة المتينة البناء .

فكل عضوات مؤسسة مدام تيلير يتميزن بخفة الدم وروح المودة، و كل امرأة منهن تمثل جزءاً من السحر الحقيقى الذى يغمر هذه القصة . أما مدام تيلير فهى فلاحة تورماندية محترمة، تدير مؤسستها، كما يدير أحد الناس فندقًا أو حتى مدرسة

داخلية . وعاملات الجنس الخمس (كما يحلو للبعض أن يسميهن الآن) يصفهن موباسان وصفًا محبوبا يفيض حيوية.. إنه يؤكد على جو الهدوء والسلام الذى يسود فى هذا البيت نتيجة لما تتمتع به مدام تيلير من روح الدعابة والقدرة على تحقيق الوئام .

ففى إحدى أمسيات شهر مايو، افتقد كل الذبائن المنتظمين روح المرح لأنهم وجدوا المؤسسة مغلقة وعليها إعلان يقول : "مغلق لأول مشاركة فى الصلاة بالكنيسة وتناول العشاء الربانى Closed for First Communion".

لقد ذهبت مدام تيلير وموظفات دارها لحضور هذا الحدث . وكانت المحتفى بها ، هى ابنة أخيها (وهى ابنتها الروحية) لقد تطور الحفل وتحول إلى مناسبة غير عادية عندما تحول بكاء العاهرات المتصل إلى حالة جعلتهن يتذكرن أيام عذريتهن، فانتشر البكاء بينهن كالعدوى، وانتشت جماعة المصلين إذ غمرتهم نشوة البكاء وهنا أعلن الكاهن أن المسيح نزل من السماء وهو يشكر الحضور خصوصا مدام تيلير وموظفاتها .

بعد هذه الرحلة الصاخبة عادت مدام تيلير وسيدات دارها لأداء أعمالهن المعتادة فى إحياء تلك الأمسيات، لكنهن يعملن الآن بروح عالية وثابة وحماس شديد بعيدا عن الروتين. وتختتم القصة بتعليق مدام تيلير: "إننا لن نجد فى كل يوم شيئا نحتفل به"، ولا يمكن أن يتقاعس عن مشاركتها روح الاحتفال هنا إلا قارئ عبوس افتقد روح الدعابة والمرح . فلأول مرة، يتحرر تلميذ شوبنهور ويخرج من جو تأملاته الكئيبة حول العلاقة بين الجنس والموت.

هذه النشوة الغامرة التى نحسها فى طريقة الحكى هى شىء يصعب مقاومته. فلم يكتب موباسان قط بهذا التلذذ والاستمتاع الغامر إلا فى قصة " مؤسسة مدام تيلير" هذه القصة النورماندية تفيض بالدفء والضحك والمفاجأة كما إنها تحفل بنوع من الاستبصار الروحى العميق. فنشوة الاحتفال بعيد الخمسين The Pentecostal ecstasy التى اشتعلت فى أثناء الاحتفال هى نشوة حقيقية تماما، مثل بكاء العاهرات الذى أشعلها. إن سخرية موباسان أكثر رقة من سخرية أستاذه فلوبير (وإن تكن أقل دهاء) القصة إباحية فعلا ولكنها ليست شهوانية بالمعنى الشكسبيرى، فهى تضخم صورة الحياة دون أن تنتقص من قدر أحد.

لقد انتهت حياة موباسان نهاية سيئة . ففى أواخر العشرينيات من عمره أصيب بالزهرى . وفى التاسعة والثلاثين، أثر المرض على قواه العقلية . وقضى سنواته الأخيرة حبيسًا فى مصحة للأمراض العقلية، بعد أن حاول الانتحار . ولعل أشد قصصه رعبًا وازعاجًا هى قصة "الهورلا" أو الغول The Horla فلها علاقة معقدة وغامضة بمرضه وبعواقبه الوخيمة . فبطل القصة الذى لا يحمل اسمًا ربما يكون مريضًا بالزهرى مشرفًا على حافة الجنون، رغم أن ما يرويه موباسان ليس فيه أخبار تجعلنا نخرج بهذا الاستنتاج . فالقصة تروى بلسان المتكلم . و"الغول" تعطينا مزيدا من الإشارات أكثر من قدرتنا على التفسير، لأننا لا نستطيع أن نفهم الراوى، ولا نعرف إذا كنا نستطيع الثقة بانطباعاته، التى لا نجد لها إلا القليل من أدلة الإثبات أو لا نجد شيئًا على الإطلاق .

قصة "الغول" تبدأ بالراوى – شاب نورماندى ثرى – يقنعنا بأنه يشعر بسعادة غامرة فى صباح مشرق جميل من أيام شهر مايو . إنه يرى قاربا برازيليا فخما به ثلاثة من السادة، يندفع بالقرب من منزله فيحييه – هذه الإشارة كما هو واضح تستدعى " الهورلا "هذا الكائن غير المرئى الذى نعلم فيما بعد أنه كان يصيب البرازيليين بمس شيطانى يصل بهم إلى حافة الجنون . إن "الهورلا" هى ابنة عم راقية لمصاصى الدماء الذين يقال إنهم يتركون المقابر ليلا ويتجولون لامتصاص دماء النائمين. أما هى فتشرب اللبن والماء وتمتص حيوية النائمين، دون أن تسحب دماءهم . أيا كان الذى يحدث فى البرازيل، فلنا الحق فى أن نشك فيما يحدث هنا فى نورماندى . وفى النهاية يشعل الراوى النار فى بيته، ليقضى على هذا الغول، لكنه نسى أن يخبر الخدم فاحترقوا فى المنزل . وحين يدرك الراوى أن الغول ما زال حيا، فإنه يخبرنا بأنه سوف يضطر لقتل نفسه .

من الواضح أن "الهورلا" أو الغول هو غول الكاتب نفسه، سواء قام بالرحلة من البرازيل إلى نورماندى أو لا، "الهورلا" هى جنون الراوى، وليست فقط سبب الجنون .

هل كتب موباسان قصته عما يعنيه القول بأن إنسانا قد أصيب بالزهرى ؟ وعندما يصل المريض إلى نقطة معينة ينظر فى المرآة ولكنه لا يستطيع أن يرى صورته منعكسة فى المرآة، ثم يرى نفسه وسط الضباب خلف المرآة. ثم ينقشع الضباب حتى يرى نفسه تمامًا، و يصرخ من الضباب أو من الحاجز : لقد رأيته .

يقول الراوى إن مجيء الهورلا إلى هذا العالم يعنى نهاية حكم الإنسان . فالمغناطيسية، والتنويم، والإيحاء ما هى إلا وجوه لإرادة الهورلا . " لقد أتى " هكذا يصرخ الضحية، وفجأة يعلن هذا الكائن الطفيلى اسمه وهو يصرخ فى آذان ضحيته، "الهورلا وصل ! " يخترع موباسان اسم "الهورلا" Horla أليس فى هذا تلاعبًا ساخرًا بالكلمة الإنجليزية Whore ؟ التى تبدو بعيدة جدا، ما لم يكن مرض موباسان التناسلى هو محور القصة ؟ .

إن قصص الرعب تشكل جنسا أدبيا كبيرا وساحرا، برع فيه موباسان وتفوق لكنه لم يصل قط إلى مستوى قصة "الهورلا" وأظن أن السبب هو أنه فى أحد مستوياتها، أخذ يتنبأ بمرض الجنون الذى أصابه ومحاولته الانتحار . إن موباسان ليس فى قامة تورجنيف، وتشيكوف، وهنرى جيمس، أو هيمنجواى ككاتب قصة قصيرة . لكن شعبيته الهائلة جديرة بحسن التقدير . فالشخص الذى أبدع "مدام تيلبير، بما فيها من نشوة وانتشاء محبوبين، و"الهورلا" بما فيها من رعب مقنع كان دائمًا أستاذا لفن القصة. لماذا نقرأ موباسان؟ إنه يشدك وأنت تقرأ قصصه الجميلة المتميزة بدرجة لا يقوى عليها إلا كتاب قليلون . إنك تتلقى الكثير جدا مما يقوله بصوت الراوى، إنها ليست فيضا من عند الله، لكنها قوة تجلب المسرة للكثيرين وتمهد السبيل للمتع الأشد صعوبة عند كتاب القصة الأكثر ثراءً ودهاءً من موباسان .

إيرنست هيمنجواى

بالنسبة لقصص هيمنجواى القصيرة المتميزة فإنها تتفوق حتى على روايته "والشمس تشرق أيضًا " ، وهى الرواية الوحيدة من بين رواياته التى تبدو الآن شيئًا ذا قيمة وليست عملا موسميا موقوت الأثر . لقد كتب والاس إستيفينز وهو أقوى شعراء أمريكا المحدثين، ذات مرة يصف هيمنجواى بأنه : " أبرز الشعراء الأحياء من حيث اهتمامه بموضوع الواقعية غير العادية " إن ما يقصده إستيفينز هنا بكلمة "شاعر" هو أسلوب هيمنجواى المتميز الذى يتجلى فى قصصه القصيرة، أما "الواقعية غير العادية" فهى تعنى بالنسبة له هذا "المجال الشعرى" الذى " يحل فيه الوعى محل الخيال ". إن هذا التقدير الرفيع استحقه هيمنجواى عن جدارة بسبب إبداعاته الدائمة فى مجال القصة القصيرة، إذ كتب خمس عشرة قصة أو نحوها من الروائع التى يمكن محاكاتها بسهولة (مرات عديدة عن طريق هيمنجواى نفسه) لكن يصعب نسيانها .

أما فرانك أوكنر Frank O` Connor الذى يكره هيمنجواى بقدر ما يحب تشيكوف، فإنه يشير فى قصته " الصوت الوحيد " إلى قصص هيمنجواى بأنها " تصور أسلوبا فنيا يبحث عن موضوع " ومن ثم فإنها فن ثانوى minor art أو من مرتبة أدنى فهيا نرى، ولنقرأ إسكتشه الشهير المسمى **"تلال تشبه الأفيال البيضاء"** والقصة عبارة عن حوار فى خمس صفحات تقريبًا بين فتاة وحبيبها فى أثناء انتظارهم للقطار فى محطة بإحدى مدن الريف الإسبانى، وهما يواصلان الاختلاف فى الأراء حول عملية إجهاض يريد الشاب أن تجريها الفتاة عند وصولها مدريد . والقصة تقبض على اللحظة الفاصلة بينهما، لحظة انهزام الفتاة، وربما نهاية العلاقة بينهما . هذا كل ما فى الأمر .

من خلال الحوار يتكشف لنا أن الفتاة تفيض حيوية لكنها رقيقة محتشمة، فى حين يتراءى لنا الشاب كشخص عديم الإحساس، أنانى لا يعرف الحب إلى قلبه سبيلاً .

والقارئ يقف بكل قلبه إلى جانب الفتاة حين ترد عليه عندما يقول لها : " سوف أفعل أى شىء من أجلك "، بقولها : " أرجوك أرجوك أرجوك أرجوك أرجوك أرجوك أرجوك أن تصمت وتكف عن الحديث". إن تكرار هذه العبارة سبع مرات هو شىء كثير فعلاً لكنه تكرار دقيق ومقنع فى سياق قصة مثل "تلال تشبه الأفيال البيضاء" فأحداث القصة تتمثل جيداً من خلال التشبيه الذى نجده فى عنوانها . فالتلال فى وادى إبرو Ebro تلال مرتفعة وبيضاء وهى تبدو أشبه بالأفيال البيضاء بالنسبة للمرأة، وليست للرجل، والأفيال البيضاء هى هدايا ملك سيام لأعضاء الحاشية الذين يجب التخلص منهم. وقد صار هذا التعبير مثلاً يرمز إلى الأطفال غير المرغوب فيهم، بل ويشير أكثر إلى العلاقات الشهوانية المكلفة جدا على المستوى الروحى عندما يكون الرجل غير كفء لتحمل المسئولية .

حدس هيمنجواى الشخصى - أداؤه المتقن كمحارب، كقناص للعبة الكبيرة، كمصارع وملاكم - كله خارج عن الموضوع، بالنسبة لقصة "تلال تشبه الأفيال البيضاء" شأنها شأن بطل القصة الذكر الذى يصر على ترديد عبارة : "تعرفين أننى أحبك". الأكثر ارتباطًا بموضوعنا هو اشارة نيك آدمز نائب هيمنجواى فى قصة "نهاية شىء ما The End of Something " حين ينهى مثل هذه العلاقة بقوله : "لم تعد هذه اللعبة مسلية". وأنا لا أعرف قارئات كثيرات أحببن هذه الجملة، لكنها لا يمكن أن تكون اعتذاراً، إنها مجرد اتهام شاب صغير لنفسه.

إن قصة هيمنجواى التى تؤلمنى جدا هى خُمس صفحات أخرى بعنوان **"فليسعدكم الله أيها السادة "**، وهى تكاد أن تكون حواراً كاملاً . فهى تحتوى بعد الفقرات الأولى على جملة مهينة :

"فى تلك الأيام كانت المسافات كلها مختلفة، كانت القذارة تهب من قمم التلال التى هدمت الآن، وكانت كنساس سيتى مثل القسطنطينية".

يمكنك أن تحاكى هذا بالقول :" فى تلك الأيام كانت بريدج بورت بكونتيكيت أشبه كثيراً بحيفا " فما زلنا فى كنساس سيتى فى يوم عيد الميلاد، ونحن نستمع لحديث بين

اثنين من الأطباء أحدهما الدكتور ويلكوكس القليل الكفاءة، الذى يتكئ على مجلد هزيل عنوانه "دليل الطبيب الشاب وصديقه" وبين الدكتور دوك فيشر اللاذع، الذى يبدأ باقتباس من شايلوك أخيه فى الدين " ما هى أخبار البورصة ؟" الأخبار سيئة جدا.لقد نما إلى علمنا الآن أن شابا فى السادسة عشرة من عمره استحوذت على عقله فكرة الطهارة الجسدية فذهب إلى إحدى المستشفيات وطلب من الأطباء أن تجرى له عملية إخصاء، وبعد أن تم إبعاده عن المستشفى جرح نفسه بموس حلاقة ويحتمل أن يموت نتيجة نزيف الدم.

الاهتمام فى القصة يتمحور حول أفكار دكتور فيشر العدمية الواضحة، التى تنبئ بحالة ناثانائيل ويست فى قصته " آنسة القلوب الوحيدة":

" أتركب معى يا دكتور، فى هذا اليوم، يوم الاحتفال السنوى بمولد مخلصنا؟ " .

"مخلصنا ؟ هل أنت يهودى ؟ "هكذا رد دكتور ويلكوكس "كذلك أنا كذلك أنا إن هذا اليوم يغيب عن بالى دائمًا. فأنا لم أعره قط الاهتمام الصحيح. وجميل منك أن تذكرنى. مخلصك هذا حق مخلصك، مخلصك بلا شك – ونركب لحضور أحد الشعانين (أحد الزعف) .

"أنت يا ويكلوكس، سوف تكون حمارى الذى أركبه إلى أورشليم" .

أليس تضمين هذه العبارة الأخيرة قذرا وبراقا، فقد نظر دكتور فيشر خلسة إلى الجحيم، كما يقول. فعبارة شايلوك الحادة هى تحية من هيمنجواى لشكسبير، يصفه كولونيل كانتول (بديل هيمنجواى) فى قصة "عبر النهر وبين الأشجار Across the River and into the trees بوصف " الفائز والبطل المتفرد الذى لا ينازعه أحد." فحين يزداد طموح هيمنجواى فإنه يزداد قربًا من شكسبير كما فى قصته الشهيرة **"ثلوج كليمنجارو"** وهى أشبه بترجمة ذاتية للمؤلف، وهى أحب أعماله إليه. بطل القصة هو الكاتب الفاشل، هارى .. وعن بطل القصة، الكاتب الفاشل هارى، يلاحظ هيمنجواى

أنه" أحب كثيرا وطلب كثيرا جدا، وأبلى ذلك كله". إنها ملاحظة نقدية رائعة حول شخصية الملك لير، الذى يحبه هيمنجواى ويفضله على كل شخصيات شكسبير. فهيمنجواى يحاول هنا أكثر من أى عمل آخر، أن يصل إلى المأساة فى دائرة ضيقة نسبيا من" ثلوج كليمنجارو".

فالقصة ليست وصفًا لحدث وإنما تأملات رجل يحتضر. هذه القصة الباروكية هى عقاب ذاتى حاد لهيمنجواى. وأنا أظن أن تشيكوف الذى كان يميل كثيرًا إلى مثل هذه الحالة المزاجية، كان يمكن له أن يتأثر بها. إننى لا أعتقد أن هيمنجواى من كتاب أدب الرؤيا أو أدب النبوءة. لكن "ثلوج كليمنجارو" تبتدئ بنقش يخبرنا أن قمة الجبل الغربية التى تغطيها الثلوج تسمى "بيت الله" The House of God وبالقرب منها توجد جثة فهد جافة ومتجمدة، دون توضيح عما كان يبحث عنه الفهد فوق هذا الارتفاع الشاهق الذى يقرب من عشرين ألف قدم فوق مستوى سطح البحر.

إذا قلنا إن الفهد الميت يرمز إلى هارى المحتضر، فلن نحصل إلا على القليل من المعرفة. وكان الرمز أصلاً فى بلاد اليونان القديمة دليلاً لإثبات الشخصية، يمكن تشبيهه بالقرين Counter- part ونحن نستخدم الرمز عمومًا استخدامًا واسعًا، كشىء يصلح بديلاً لشىء آخر سواء بالارتباط معه أو عن طريق التشبيه، فإذا ربطنا بين جثة الفهد الأمريكى وبين ضياع طموح هارى وعجزه عن بلوغ المثل الأعلى فى جماليات الكتابة، فإننا نزج بهيمنجواى فى غمار العاطفية المفرطة والغرابة الشديدة. لقد فعل هيمنجواى نفسه هذا فى رواية "العجوز والبحر" وليس فى "ثلوج كليمنجارو" الرائعة.

إن هارى فى حالة احتضار، إنه يموت ببطء من أثر الغرغرينة فى داخل معسكر صيد بأفريقيا، تحيط به النسور والضباع، هى موجودات مادية ملموسة لا تسر النفس، ولا حاجة بنا لتفسيرها تفسيرا رمزيا . وأيضا لا حاجة بنا لتفسير الفهد هكذا أيضًا. فهو مثل هارى، موجود فى غير مكانه الصحيح، لكن رؤية الكاتب لكليمنجارو تبدو نوعًا آخر من رؤية حنين هيمنجواى لروحانية مفتقدة، والتى يحاصرها دائمًا الإحساس

الملح باللاشيئية، إنها عدمية شكسبيرية. قد يبدو مفيداً أن ننظر إلى الحضور الغريب للفهد الميت كمفارقة قوية، كرائد سبق هارى فى البحث غير المجدى لاستعادة هويته ككاتب فى كليمنجارو، بدلاً من باريس، أو مدريد أو كى وست أو هافانا مثلا. والسخرية فى هذه المفارقة تأتى على حساب هيمنجواى نفسه، بمقدار ما يتنبأ هارى، بهيمنجواى، إذ قبل تسعة عشر يوما من عيد ميلاده الثانى والستين، يصوب بندقية بماسورتين ويطلق النار على نفسه وينتحر فى جبال إيداهو . ورغم ذلك فالقصة أساسًا ليست من قصص السخرية ولا يجب أن تقرأ كنبوة شخصية. فهارى هو هيمنجواى الفاشل، وهيمنجواى القادر على تأليف "ثلوج كليمنجارو" لا يمكن على وجه الدقة أن يكون فاشلا، على الأقل ككاتب.

أجمل اللحظات فى هذه القصة هى اللحظات الحافلة بالهلوسة، والتى تأتى قبل النهاية مباشرة. أنها رؤية هارى وهو يحتضر والقارئ لا يمكنه أن يعرف إنه مات، إلا حين تدرك زوجته هيلين أنها لم تعد تسمع أنفاسه. وبينما يموت هارى، فإنه يحلم بأن طائرة الإنقاذ قد جاءت من أجله، ولا يمكنها أن تحمل إلا شخصاً واحداً فقط. وعلى متن هذه الرحلة الخيالية يؤخذ هارى لكى يرى قمة جبل كليمنجارو المربعة فيلاحظ أنها "ترتفع ارتفاعًا عظيمًا، وفى ضوء الشمس تبدو بيضاء ناصعة بصورة لا تصدق" هذه الصورة المتجاوزة فى ظاهرها هى أكثر اللحظات خداعًا فى القصة، إنها تمثل الموت، ولا تمثل بيت الله فأوهام رجل يحتضر لا يجب النظر إليها كلحظات انتصار، فى حين تعكس لنا القصة كلها اعتقاد هارى بإنه قد بدد مواهبه ككاتب.

لكن ربما تذكر هيمنجواى فنتازيا الملك لير وهو يحتضر، حين يقتنع الملك العجوز المجنون أن ابنته المحبوبة كورديليا عادت تتنفس ثانية بعد أن تم اغتيالها. فأنت إذا أحببت كثيرا جدا ، وطلبت كثيرا جدا، فأنت إذن شأنك شأن الملك لير وهارى (وأخيراً هيمنجواى) سوف تبلو كل هذا. فالفنتازيا عند هارى حلت محل الفن.

كان هيمنجواى كاتب قصة مدهش وغير متوقع، بدرجة تدعونى إلى أن اختتم حديثى هنا باختيار إحدى روائعه غير المعروفة ألا وهى "**تغير البحر A Sea Change**" وهى قصة باهرة فى السخرية وهى التى تتنبأ برواية "جنة عدن" التى لم تنشر إلا بعد موت هيمنجواى، والتى تصور الشذوذ الجنسى المزدوج عند الرجل والمرأة. ففى قصة "تغير البحر" نلتقى بشاب وفتاة فى بار بباريس وهما زوجان يمثلان نمطين أصيلين عند هيمنجواى، وهما يواصلان حوارا هشا حول الخيانة . ولا يحتاج القارئ إلا بضعة لحظات حتى يدرك أن " تغير البحر" الذى يحمله العنوان لا يشير إلى المرأة، التى تصر على أن تبدأ (أو تواصل) ممارسة السحاق، و ترغب فى العودة إلى الرجل أيضًا. إنه الرجل الذى يعانى من تغير البحر افتراضيا ليتحول إلى المؤلف الذى سوف يقوم بتأليف رواية "جنة عدن" الثرية والغريبة.

"أنا رجل مختلف" أعلنها الرجل مرتين للساقى الذى لا يفهم شيئًا، بعد أن غادرت المرأة الحانة . وعندما نظر فى المرآة رأى الاختلاف، لكنه لا يخبرنا بما رأى. وإن كان يقول للساقى بأن "الرذيلة شىء غريب جدا ". فهذا لا يمكن أن يكون إدراكًا واعيًا بمعنى "الرذيلة" التى جعلت منه شخصًا مختلفًا بل الأصح أنه امتثال خيالى لدفاع المرأة المقنع الذى أوصله إلى حالة التغير الأبدى." لقد صنعنا نحن من كل الأشياء وكل الأنواع. وأنت تعرف هذا وقد استخدمته استخداما جيدا جدا". هذا ما قالته له، واعترف هو بلباقة ببعض العناصر الحاسمة فى العملية الجنسية التى مارساها معًا. إنه يعانى الآن من تغير البحر، ولكن لم يذبل منه شىء فى هذه اللحظة التى تبدو كضياع ظاهرى فقط. إن قصة " تغير البحر" بها مفارقة بارعة. إنها تجسد تعرف الكاتب على ذاته، وترجمة ذاتية لحياة الكاتب الجنسية تتميز بالبعد عن المباشرة ويقبولها ذاتيا رغم ما فيها من منغصات. ولا يمكن لأى كاتب أن يضع كل هذا فى إسكتش صغير إلا أبرع أساتذة القصة القصيرة فى أمريكا .

فلانرى أوكونر

د.هـ . لورنس كاتب قصة قصيرة متميز قدم نصيحة خالدة عبر ملاحظة قصيرة: " ثق فى الحكاية وليس فى الراوى". ويبدو هذا مبدأ أساسيا لقراءة قصص فلانرى أوكونر التى كانت ربما أكثر رواة القصص أصالة بين الأمريكيين منذ هيمنجواى. فهى تتمتع بحساسية استثنائية تمزج بين قوطية الجنوب وبين الكاثوليكية الرومانية المتشددة. فهى من الأخلاقيين المتشددين حتى إن القارئ يحتاج إلى أن يكون على حذر من تحيزها المسبق: إن لها قصداً واضحًا ملموسًا بالنسبة لنا، إنها تصدمنا عن طريق العنف لكى ندرك حاجتنا إلى الإيمان التقليدى. إنها تتميز كقصصية بدهاء شديد وأظن أن أفضل حكاياتها تتسم بدهاء أعمق دون أن تفرض أى قيم أخلاقية ما عدا خيالا أخلاقيا يقظا.

إن بروتستانتية الجنوب عند أوكونر بروتستانتية أوروبا. ولكنها ديانة السكان الأمريكيين الأصليين سواء أطلقت على نفسها اسم المعمدانية أو الخمسينية أو غيرها من الأسماء. أما أنبياء تلك الديانة فهم "حواة مفكرون مسيحيون، أنبياء مستقلون إلى جانب المحتالين و المجانين وأحيانًا الموهوبين الأصلاء" الذين أسمتهم أوكنر "الكاثوليك الطبيعيين" والناس الذين يزحمون قصص أوكونر الرائعة باستثناء الكاثوليك الطبيعيين هم الملعونون وهم صنف من البشر زجت بينهم معظم قرائها وهى مبتهجة. وأظن أن أفضل طريقة لقراءة قصصها تبدأ باعتراف القارئ بأنه من هؤلاء الملعونين، ومن ثم يمضى فى الاستمتاع بفنها الغريب (والذى لا ينسى) فى أسلوب الحكى.

"يصعب العثور على رجل صالح"، تصلح هذه القصة تقديمًا رائعًا لأوكونر. جدة وابنها وزوجته ثم أطفالهم الثلاثة يركبون السيارة فى رحلة، وفى الطريق يتقابلون مع مجرم هارب Misfit ومعه اثنان من معاونيه القتلة، تعلن الجدة عن هويته وبهذا تحكم بالموت على نفسها وعلى كل أفراد أسرتها. تتوسل الجدة العجوز للمجرم فى الوقت الذى أخذوا فيه بقية أفراد الأسرة لضربهم بالرصاص، لكن أوكونر تقدم لنا

إحدى روائعها بهذا القاتل ذى الطبيعة التى تشبه عالم اللاهوت. إذ يعلن المجرم أن "يسوع قد قلب ميزان كل شىء " بإحياء الميت فى عالم ليس به " أى متعة سوى خسة ودناءة" أصيبت الجدة المفزوعة بالدوار والهوس وأخذت تلمس المجرم وهى تتمتم "لماذا، إنك واحد من أولادى. أنت واحد من أطفالى!" فتراجع إلى الخلف وأطلق عليها ثلاث رصاصات فى الصدر، ثم نطق بكلمات الرثاء: "كان يمكن أن تكون امرأة صالحة لو وجدت شخصًا ما يطلق عليها الرصاص كل دقيقة فى حياتها".

هنا اجتمعت الحكاية وراويها معًا، لأن المجرم يتحدث بوضوح عن شىء عنيف وحشى ومضحك عن أوكونر نفسها. فهى تقدم لنا سيدة عجوز منافقة ومبتذلة، وقاتل هو فى رأى أوكونر، وسيلة للحصول على النعمة الكاثوليكية. والقصد من كل ذلك هو إثارة الاستياء وهو بالتأكيد كذلك ولأننا ملعونون فقد أصابنا الاستياء. وسوف نكون صالحين، هكذا تظن أوكونر، لو وجدنا من يطلق علينا الرصاص كل دقيقة فى حياتنا.

لماذا لا نستاء من هذا النموذج الذى تعرضه علينا أوكونر؟ إن عبقريتنا الكوميدية تقدم جزءًا من الإجابة، فالشخص الذى يهتم بنا اهتمامًا عميقًا يمكن أن يلعننا كثيرًا كما ترى هى فى قصتها **"ريفيون طيبون"** إذ تلتقى بجوى هوبويل **Joy Hopewell** تعيسة الحظ التى تحمل درجة الدكتوراه فى الفلسفة وتتوكأ على ساق من الخشب ولها اسم تنكرى أطلقته على نفسها وهو هولجا. شاب وقح يعمل بياعًا لنسخ الإنجيل ويحمل اسمًا يشير إلى قوة الفحولة الذكورية **Manley pointer**، يهجم على هولجا فى كومة من القش ويجردها من ساقها الخشبية ثم يهرب بها. إن هولجا تعرف نفسها معرفة دقيقة، إنها واحدة من الملعونين (أليست فليسوفة؟) ولنا أن نستنتج أى درس أخلاقى من قدرها القاسى المرح. فهل نقول عنها : " كان يمكن أن تكون امرأة صالحة لو أنها وجدت شخصًا يغتصبها ويهرب بساقها الخشبية فى كل دقيقة من حياتها؟" .

وقد تزدرى أوكونر تشككى وأنا أدرك أن محاكاتى الساخرة هى نوع من الدفاع. لكن قصصها الأولى، رغم حيويتها، ليست أفضل أعمالها. وهذا نجده فى

أعمالها الأخيرة مثل "مشهد من الغابات" و"ظهر باركر Parker's Back" وفى روايتها الثانية المسماه "ذهب بها المتسمون بالعنف" مشهد من الغابات" قصة قبيحة بدرجة كبيرة ترسم لنا ملامح مستر فورشن البالغ من العمر تسعة وسبعين عامًا وحفيدته مارى فورشن بيتز البالغة من العمر تسع سنوات. وهما من الشخصيات البشعة الكريهة يتسمان بالأنانية والعناد والخسة كأنهما نصبان تذكاريان متجهمان للغرور. وفى نهاية القصة تقع بينهما معركة كريهة تنتهى بقتل الحفيدة إذ يقوم الجد بكتم أنفاسها وتحطيم رأسها على صخرة. وفى لحظات الانفعال والإعياء، يلقى مستر فورشن "نظرة أخيرة على الغابات" فى أثناء نوبة قلبية قاتلة. هذا كله قاتم وكئيب بدرجة مؤثرة جدا لكن كيف لنا أن نفسره ؟

تعلن أوكونر أن مارى فورشن بيتز قد نالت الخلاص، فى حين حكم على جدها مستر فورشن بالهلاك واللعنة. لكنها لا تستطيع أن تشرح لنا سبب ذلك، وكلاهما شخصان يتسمان بالبشاعة، وأن صراع الموت كان يمكن أن يسير فى أى من الاتجاهين ؟ إنه شيء رائع أن تكون أوكونر هكذا بشعة ومخيفة، لأن شكوكنا قد أثارتها وأوحت لها بفنها هذا. لكن الروحانية المستحوذة على عقلها وأحكامها الأخلاقية المطلقة لا يمكن أن تصمد تلقائيا على حساب القارئ . لكننى حين أفكر فى هذا، أتذكر فجأة كم هى قريبة فى ذوقها الأدبى من ذوقى: إنها تفضل قصة فوكنر "بينما كنت أحتضر" وقصة ناثانيل ويست " آنسة القلوب الوحيدة " على كل أعمال القصة الأمريكية الحديثة، وهذا ما أراه أنا أيضًا عند قراءتى لقصص فلانرى أوكونر وقصة "ذهب بها المتسمون بالعنف" فإننى أبتهج ويصل بى الانتعاش حتى حافة الرعب، كأننى أقرأ فوكنر وويست فى أعظم أعمالهما وكورماك مكارثى فى Blood Meridian التى كان يمكن لأوكنر أن تعجب بها لو أنها عاشت حتى تقرأها . إن تورجنيف وتشيكوف وموباسان وهيمونجواى لم يكونوا أيديولوجيين. وإن التقليد الرئيسى للقصة القصيرة هو بالتأكيد تقليدهم هم وليس تقليد أوكونر. ولكن حماستها واندفاعها وحيويتها الشديدة المحركة لروح الكوميديا عندها، هى شيء مذهل. إن كاثوليكيتها يمكن أن

تكون أداة مقدسة Holy Rollerism طالما كان اهتمامنا بالأثر الجمالى لأعمالها القصصية. وفى هذا يمكننا أن نعثر على مكمن دهائها الطبيعى: أما فيما يخص المجانين الملعونين من المتدينين الأمريكان فإنه يمكن التهكم والسخرية منها، لكن هذه السخرية لن تمس عقيدتها الكاثوليكية الرومانية الراسخة. وهى أكبر من كونها كاتبة كوميدية موهوبة، فإنها تملك بصيرة ثاقبة حتى إن الدين بالنسبة لمواطنيها ومواطناتها ليس أفيونًا مخدرًا، وإنما هو الشعر الذى يتغنى به الناس.

فلاديمير نابوكوف

أنتقل الآن إلى قصة رائعة من تأليف فلاديمير نابوكوف هى "الأختان فين" the Vane Sisters، لأن هذا الانتقال من رؤية روحانيةً عن طريق العنف إلى رؤية جمالية تتلاعب بالروحانية ينعشنى. لقد دأب نابوكوف على الندم لأن لغته الإنجليزية الأمريكية لا تضاهى بأى حال ثراء أسلوبه فى لغته الأصلية الروسية، وهو ندم يبدو كمفارقة حين يواجه القارئ ثراء نسيجه الباروكى فى قصة **"الأختان فين"** راوى القصة فرنسى الأصل يعمل بتدريس الأدب الفرنسى فى كلية البنات فى نيو إنجلند New England. هذا الراوى المجهول هو شخصية نابوكوفية تمامًا حتى النخاع، فهو مولع بالجمال بدرجة يصعب إشباعها. إنه نسخة غير ضارة من شخصية " دوريان جراى" لأوسكار وايلد و "الأختان فين " هما سنثيا وسيبيل، استعير اسماهما وانتحارهما من صديقة دوريان جراى التى راحت ضحية، رغم أن الفتاتين تنتميان إلى شخصيات هنرى جيمس أكثر من انتمائهما إلى وايلد، لأن دورهما غير مباشر ومتناهى القصر. أما الأستاذ الفرنسى المجهول الاسم كان مدرس سيبيل وصديق سنثيا الحميم لكنه لا يحب أيا منهما.

يبدأ الراوى قصته عند سماعه بطريق الصدفة عن وفاة سنثيا بنوبة قلبية. كان يقوم بنزهته المعتادة التى يقوم بها بعد ظهر كل أحد. ثم توقف "ليشاهد قطرات الماء

اللامعة المتجمدة تتدلى على شكل عصى مدببة تتساقط من فجوات البيت الخشبى" وقد كرس فقرة طويلة لوصف هذه القطرات. وفيما بعد لاحظ أن "الشبح الراقد والظل الكثيف المتطاول الذى يعكسه عداد موقف السيارات فوق الجليد المبلل، له لون متوهج غريب" وعند نهاية القصة يستيقظ من حلم غامض بسنثيا لكنه لا يستطيع أن يحل لغزه.

"لا أستطيع عزل نفسى بالوعى، إلا قليلاً. فكل شىء من حولى يبدو غائمًا، تجلله سحابة صفراء، لا يظهر منه شيئًا واضحًا أو ملموسًا. أشعارها الحمقاء، تهربها السريع بالحزن والبكاء. انفعالها الروحى- كل ذكرى خطرت فى بالى شكلت قطرات من المعانى الغامضة. كل شىء يبدو غائمًا مشوشًا باللون الأصفر، مضللاً ضائعًا"

المحاكة الذاتية لأسلوب نابوكوف هنا تشهد على أن أشعار سيبيل ليست فى حماقة أشعار سنثيا. كون المطرزة(*) بجمع الحروف الأولى لهذه الفقرة سوف تحصل على هذه الجملة:

Icicles by Cynthin, meter from me Sybil كتل جليدية من سنثيا وشعر منى، سيبيل..

الراوى هنا مشغول إلى حد الهوس بالمرأتين، لكن لماذا؟ ربما لأن هاتين الأختين كانتا تنزلقان فى حياتهما كالأشباح، لا يكاد الموت أن يغير فيهما شيئًا . لكن لماذا يصبح أستاذ الفرنسية هدفًا لهذه الظلال المؤذية التى تساوره بطريقة ساحرة. يحتمل أن يكون الراوى، وهو يمثل محاكاة ذاتية لنابوكوف، قد عوقب إرضاء لجماليات نابوكوف وشكوكه. بخلاف قصة "الهورلا Horla" لموباسان التى تمثل تراكم الجنون، فإن "الأختان فين " هى قصة حقيقية رغم أنها إحدى قصص الأشباح شديدة الابتكار.

سيبيل فين تقتل نفسها فى اليوم التالى لامتحان نصف العام فى الأدب الفرنسى ردا على هجر عشيقها المتزوج لها. ونحن نتعرف على الأخت الكبرى سنثيا بطريقة

(*) (المطرزة هى قصيدة الحروف الأولى من أبياتها تكون عبارة أو كلمة).

أفضل بعد موت سيبيل. كانت سنثيا رسامة ممن يؤمنون بتحضير الأرواح. وتوصلت لاستنباط "نظرية هالات الضوء المتداخلة" theory of intervenient auras هذه الهالات التى تخرج من الموتى تتدخل بطريقة مفيدة فى حياة الأحياء. وبعد أن يقوم الراوى المتشكك باستبعاد سنثيا وهى تتهمه بأنه دعى ومتزمت - فإنه ينفصل عنها وينساها حتى جاءته أخبار موتها، فإذا بها تطوف به فى حذر و تطارده حتى تصل به إلى الذروة فى ذلك الحلم الذى لم يستطع أن يفهم مغزاه، ولغز المطرزة الذى يمكن لنا أن نحله.

رغم قصر هذه القصة لنابوكوف، فإنها مفعمة بالتلميحات الأدبية - تلميحات إلى مقلة العين الشفافة لإمرسون(من مؤلفه " الطبيعة ") وإلى شخصية كوليردج فى بورلوك (المفترض أنه اعترض على عملية تأليف كوبلاخان) هناك مشاهد حية من أوسكار ويلد وتولستوى فى جلسة روحية Séance وفيها مناخ عام غير عادى مفعم بالنضوج الأدبى المبكر. الشىء الذى يجعل قصة "الأختان فين " the Vane Sisters عملاً جذابًا هو أن شكوك القارئ يتم التغلب عليها عن طريق هذا السحر العجيب الذى تشيعه هاتان الفتاتان اللتان تتشابه حياتهما مع أشباحهما التى تظهر بعد الموت فى صورها غيرالشفافة. إن القارئ يفصله عن طريق نابوكوف تزمت الراوى وتعاليه، وليست بالضرورة نتيجة لشكوكه. فرغم أن الشكوك لا تتسبب عمليا فى اختلافات تذكر، فإن هذه الأشباح مقتنعة تمامًا لأنها لا تصر على الإقناع. لا أظن أن مؤلف " النار الشاحبة" Pale Fire ورواية" لوليتا" يمكن أن يكون من أتباع تشيكوف. إن نابوكوف مولع بنيكولاى جوجول، لأن روحه أشد عنفًا وشراسة (وأكثر جنونًا) من تشيكوف. لكن سنثيا وأختها سيبيل فين كان ممكنًا أن تكونا مقنعتين جدا عند تشيكوف، مثل الكثير من النساء اللائى يظهرن المشاعر المثيرة للحزن والشفقة على حياة لم يعشنها. لكن نابوكوف لا يهتم بما يثير الحزن والشفقة، ويفضل أن تكون شخصياته أشباحًا ذات نزوات متقلبة.

خورخا لويس بورخاس

طالما بقيت القصة القصيرة تشيكوفية، فهى قصة انطباعية، وهذا يصدق على "أهل دبلن" Dubliners لجيمس جويس وكذلك على قصص هيمنجواى أو فلانرى أو كونر. الإدراك والحساسية هى عناصر الجمال عند والتر باتر، تتمحور حول القصة القصيرة الإنطباعية بما فيها القصص الكبرى لتوماس مان وهنرى جيمس. لكن شيئًا مختلفا جدا دخل إلى مجال القصة القصيرة بالصورة أو المشاهد الوهمية التى جاء بها كافكا، وهو رائد سابق لخورخا لويس بورخاس، الذى يمكن أن يقال إنه احتل مكان تشيكوف باعتباره المؤثر الأعظم فى القصص القصيرة فى النصف الثانى من القرن العشرين. فالقصص الآن إما أن تكون تشيكوفية أو بورخاسية ؟ ومن النادر أن تكون كليهما.

قصص بورخاس المسماة "القصص المجمعة Collected Fictions" تؤكد باستمرارها وعيها الذاتى بحالتها كحيل فنية، بعكس نظرات تشيكوف الانطباعية إلى حقائق االوجود الإنسانى. فالقارئة التى تلتقى ببورخاس وأتباعه الكثيرين، من الحكمة أن تحمل توقعات مختلفة جدا عما تأتى به لتشيكوف ومدرسته الفسيحة. أحد هذه التوقعات أنها لن تسمع صوتًا وحيداً معزولاً لشخص مغمور بين السكان، بل سوف تسمع صوتًا مسكونًا بسيل من الأصوات الأدبية للرواد السابقين عليه. " أى مجد أعظم لإله، أكبر من أن يكون مبرًا من العالم". هى صيحة بورخاس الكبرى، فى أثناء اعترافه بالانتماء لفكر الإسكندرية Alexandrianism. فإذا وجد إله فى قصص تشيكوف، فإنه لا يمكن أن يتبرأ من العالم، كما لا نستطيع نحن. لكن بالنسبة لبورخاس فإن العالم وهم صنعناه بالتخمين، أو متاهة، أو مرآة عليها مرايا أخرى.

إن كيفية قراءة بورخاس بالضرورة درس فى كيف تقرأ السابقين عليه أكثر من كونه تدريبا فى فهم الذات. لكن هذا لن يجعل بورخاس أقل من تشيكوف فى قدرته على الامتاع والتنوير، ولكن يجعله مختلفا جدا. شكسبير فى رأى بورخاس هو كل شخص، وفى الوقت نفسه ليس شخصا : هو المتاهة الحية للأدب ذاته. بالنسبة لتشيكوف، فإن شكسبير هو بصفة أساسية مؤلف هاملت، والأمير هاملت هو السفينة التى أبحر فيها تشيكوف (أبحر حرفيا فى قصة "فى البحر" وهى القصة الأولى التى نشرها تشيكوف باسمه) إن نسبية بورخاس فكرة مطلقة، أما نسبية تشيكوف فهى مشروطة. والقارئ الذى يستميله سحر تشيكوف وتلاميذه، يمكن أن يستمتع بعلاقة شخصية مع قصصه، لكن بورخاس يفتن القارئ بأن يحمله فى قصصه إلى عالم القوى غير الشخصية، حيث تصير ذكرى شكسبير هاوية سحيقة يمكن للإنسان أن يسقط فيها ، فاقداً كل ما تبقى من ذاته.

سوف يختار كل قارئ قائمة خاصة به من قصص بورخاس وقائمة مختاراتى تشمل قصص مثل "طلون ، أوجبار، أوربيس ترتيوس" "Tlon, Ugbar,Orbis Tirtius بيير مونارد مؤلف" كيشوت" و" الموت والبوصلة" " والجنوب" و" الخالدة" وقصة "الأليفى the Alephi " ومن بين هذه القصص الستة، فإننى سوف أركز على القصة الأولى فقط بشىء من التفصيل، لكى أساعد القارئ فى الوصول بهذا الجزء إلى كيف تقرأ القصة القصيرة، ثم لماذا نحتاج إلى مداومة قراءة أفضل النماذج التى يمكننا العثور عليها.

تبدأ "طلون، أوجبار، أوربيس ترتيوس" بجملة خلابة (فى ترجمة أندرو هورلى البليغة):" إننى أدين باكتشاف أوجبار إلى الصلة بين مرآة دائرة معارف". هذه الجملة هى أصفى وأشد جمل بورخاس نقاءً. أضف إلى المرآة ودائرة المعارف متاهة، وسوف تحصل على عالم بورخاس. فمن بين قصص بورخاس، فإن " طلون، أوجبار، أوربيس ترتيوس"هى أكثر شناعة وسموًا، ومع ذلك فإن القارئ يستدرج ليرى ما لا يمكن

تصديقه قد أضحى ممكن التصديق، بسبب براعة بورخاس فى استخدام أناس حقيقيين. (معظم أصدقائه الأدباء وأفضلهم) وأماكن (منزل ريفى قديم وكبير، والمكتبة القومية، وفندق عادى). والقارئ يسلم بهذه الواقعية الطبيعية فى شخصية هربرت آش الخيالية Herbert Ashe كما يسلم بها لشخصية بيوى كازاريس-Bioy Ca sares وهو شخصية حقيقية، فى حين إن أوجبار وطلون رغم أنهما شخصيات وهمية فإنهما يبدوان أكثر روعة من المكتبة القومية. إن دائرة المعارف التى تتناول عالمًا مخترعًا تمامًا لا بد أن تتمادى فى محاولة تحقيق هذا العالم لأنها ببساطة دائرة معارف، وهى عمل اعتدنا أن نسند إليه المرجعية.

إن هذا شىء مربك لكن بطريقة مسلية. ففى الوقت الذى تنتشر فيه الأشياء والمفاهيم الطلونية بين الشعوب، فإن الواقع الحقيقى "يختفى". لم تكن سخرية بورخاس الجافة أوقع من هذا أبدًا:

"الحقيقة تريد أن تتوارى، فمنذ عشر سنوات مضت، كان أى تماثل، أى منهج له صيغة النظام مثل – المادية الجدلية، ومعاداة السامية، والنازية – كان يمكن أن يخدع الناس بسحره ويخدرهم".

كان بورخاس خصمًا عنيدًا للماركسية والفاشية فى الأرجنتين يدين ما نسميه "الواقعية" لكنه لا يدين فنتازيا طلون التى كتبها والتى تشكل جزءًا من المتاهة الحية للأدب الخيالى.

"يمكن لطلون أن تكون متاهة فعلاً، لكنها متاهة صنعها الناس، متاهة محتوم على البشر أن يحلوا ألغازها".

هذا معناه أن طلون متاهة حميدة، حيث لا يوجد وحش خرافى Minotaur يقف فى نهاية الممر لكى يلتهمنا. إن الأدب المعترف به ليس تماثلاً ولا منهجًا. لكنه دائرة معارف ضخمة حافلة بالرغبات البشرية، الرغبة فى أن تكون أكثر خيالاً بدلاً من إيذاء أى نفس

أخرى. فلن يتم سحرنا أو تنويمنا مغناطيسيا عن طريق طلون، ومع ذلك، فنحن كقراء لم نجد ما يكفى من المعلومات لكى نحل أسراره ويبقى طلون سرا كبيرا لن يحل غموضه إلا من خلال عالم الفنتازيا الأدبية بأسره.

تبدأ قصة بورخاس عندما يجلس هو وصديقه الحميم (معاونه أحيانًا)، الروائى الأرجنتينى بيوى كازاريس لتناول العشاء بمنزله الريفى فى وقت متأخر جدا، وفجأة يريان صورتهما معًا فى المرآة، ويتسبب ذلك فى انزعاجهما. يتذكر بيوى قولاً يشبه "إحدى هرطقات أوجبار: المرايا والجماع أشياء مذمومة، لأنهما يؤديان إلى تكاثر أعداد البشر". لم يخبرنا أحد قط بهوية هذا الناسك الذى ينتمى للمذهب الغنوسطى. الذى بالضرورة هو بورخاس ذاته. لكن بيوى يظن أنه وجد هذا القول فى مقال عن أوجبار فهم منه أنه معاد طبعه (تحت عنوان آخر) بدائرة المعارف البريطانية عام ١٩٠٢ ولا يظهر المقال فى النسخة الموجودة بمنزل بورخاس الريفى، وفى اليوم التالى يحضر بيوى نسخته الخاصة والتى تحتوى على أربع صفحات عن أوجبار ونجد أن جغرافية أوجبار وتاريخه متشابهان وليسا غامضين، إذ يبدوان الموقع فى بلاد القوقاز، فى حين أن أدب أوجبار كله فنتازى ويشير إلى عوالم خيالية بما فيها عالم طلون.

هناك بدأت القصة وكادت تنتهى، لولا هربرت آشى وهو اسم على مسمى وهو مهندس بريطانى قليل الكلام كان بورخاس يتحدث معه أحاديث عابرة ومنقطعة فى الفندق الذى اعتادا التردد عليه على مدى ثمانى سنوات. وبعد وفاة آشى، عثر بورخاس على مجلد تركه ذلك المهندس فى بار الفندق " أول موسوعة عن طلون جـ ١١ Hlaer to Jangr" لا يوجد فى الكتاب ذكر لمكان أو تاريخ النشر ويحتوى على ١٠٠١ صفحة فى إشارة واضحة إلى "ألف ليلة وليلة" وبعد أن استوعب بورخاس هذه الصفحات الأسطورية، اكتشف الكثير عن طبيعة الكون المسمى طلون. إن فلسفة الأسقف بيركلى المثالية المتشددة التى تقوم على اعتقاد مفاده أنه لا شبيه لأى فكرة إلا فكرة أخرى، هى القانون الأزلى للحياة على طلون. ليس ثمة أسباب أو نتائج فى هذا الكون، إذ تسوده سيكولوجية وميتافيزيقية فنتازية تمامًا.

هكذا كان "طلون، أوجبار، أوربيس ترتليوس" سنة ١٩٤٠ يمثل بندًا أخرًا فى كتاب بورخاس " مختارات من أدب الخيال" Anthology of Fantastic Literature وفى إضافة بتاريخ متأخر عام ١٩٤٧ يقوم بتفصيل مجال الفنتازماجوريا أو العالم الوهمى، يفسر طلون بأنه مؤامرة دبرها أتباع الإله هيرمس وأتباع عقيدة القبالة اليهودية Kabbalists عبر ثلاثة قرون، لكن التحول الحاسم حدث سنة ١٨٢٤، عندما عرض " المليونير المعتكف عزرا بوكلى" Ezra Buckley اقتراحًا يتم بمقتضاه تحويل أحد الأقطار الخيالية إلى كون من اختراع البشر. ووضع بورخاس الاقتراح موضع التطبيق فى مدينة ممفيس، بولاية تنيسى إذ عن طريقها يمكن أن نجعل ما نصفه الآن بإلفيس لاند Elvisland مكانًا غامضًا وقديمًا مثل ممفيس، الموجودة فى مصر. اكتملت الأربعون مجلدًا الأولى من موسوعة طلون سنة ١٩١٤عند نشوب الحرب العالمية الأولى. وفى سنة ١٩٤٢ فى منتصف سنوات الحرب العالمية الثانية، بدأت تظهر الأشياء الأولى الواردة من طلون مثل: بوصلة مغناطيسية على لوحتها حروف أبجدية طلونية، ثم مخروط معدنى صغير له وزن لا يمكن حمله، اكتشاف مجموعة كاملة من الموسوعة فى إحدى مكتبات ممفيس، فضلاً عن أشياء أخرى مصنوعة من مواد غير أرضية، تغمر الأمم. يتوارى الواقع ويصير العالم الراهن هو طلون. يتأثر بورخاس قليلاً ويمكث فى فندقه، يراجع ببطء ترجمة باروكية لرواية توماس برون " أورن باريال Urne Buriall" وتبقى جملتى المفضلة منها " الحياة شعلة نقية ونحن نحيا بقوة شمس غير مرئية فى داخلنا"

إن بورخاس من أصحاب الرؤى المتشككة يسحرنا حتى عندما نقبل تحذيره: سوف يتوارى الواقع الحقيقى من كل شيء بسهولة. إن عالم الفنتازيا الفردية الخاص بنا قد لا يكون فى استفاضة طلون، وليس تجريديا مثله. لقد صور بورخاس بشكل مجمل ميلا عاما، وأشبع حنينا أساسيا فيما يخص السؤال لماذا نقرأ.

توماس لاندولفى

قال ديستوفيسكى قولته المشهورة : "لقد خرجنا جميعًا من معطف جوجول" تدور قصة المعطف حول ناسخ كتب بائس، سرق منه معطفه الجديد فاحتقرته السلطات، التى يحتج عليها عن حق، لكن الرجل المسكين يموت، ويظل شبحه الذى يظهر بعد موته يبحث عن العدالة دون جدوى. ورغم جودة القصة، فإنها ليست أفضل قصص جوجول، والتى قد تكون قصة " إقطاعيو العالم القديم" أو القصة المجنونة " الأنف" التى تبدأ عندما يكتشف أحد الحلاقين، فى أثناء تناول إفطاره، أنف أحد زبائنه فى رغيف طازج من صنع زوجته. إن روح جوجول الساخرة موجودة بغزارة فى أعمال نابوكوف وتصل إلى أوج مجدها فى قصة **"زوجة جوجول"** التى كتبها كاتب القصة الإيطالى الحديث توماسو لاندولفى وربما كانت أقوى القصص الفكاهية وأكثرها إثارة للأعصاب التى قرأتها.

الراوى هو صديق جوجول وكاتب سيرته، يروى لنا (فى شىء من التردد) قصة زوجة جوجول. كان جوجول الحقيقى متدينًا إلى حد الهوس، لم يتزوج قط، وانقطع عن الأكل متعمدًا وأدى به الجوع إلى الموت فى الثالثة والأربعين من عمره، بعد أن حرق مخطوطات كتبه التى لم تنشر. لكن جوجول لاندولفى(كان يمكن أن يخترعه كافكا أو بورخاس) تزوج بالونًا من المطاط وهى دمية رائعة قابلة للانتفاخ بأشكال مختلفة وأحجام مختلفة إرضاء لنزوات زوجها. وحيث إن جوجول يحب زوجته فى كل أشكالها فهو يستمتع معها بممارسة العلاقات الجنسية. ويمنحها اسم كاراكاس Caracas على اسم عاصمة فنزويلا، لأسباب لا يعرفها إلا الكاتب المجنون.

يسير كل شىء على ما يرام لعدة سنوات حتى يصاب جوجول بمرض الزهرى فيلقى باللائمة ظلمًا على كاراكاس. ويأخذ الموقف المتناقض ضد زوجته الصامتة

طريقه إلى نفس جوجول ويتـزايد على مـر السنيـن. فيتهم كاراكاس بإرضـاء ذاتها بل وبالخيانة مما يدفعها إلى الإحساس بالمرارة وإلى الإفراط فى التدين. وأخيراً ينفخ جوجول الغاضب هواء كثيراً فى كراكاس (بنية متعمدة) فتنفجر وتتبعثر فى الهواء. وبعد أن يجمع بقايا مدام جوجول المتناثرة، يقوم الكاتب العظيم بحرقها فى موقد النار حيث تلقى مصير مخطوطاته التى لم تنشر. وفى نفس الموقد يلقى جوجول بدمية من المطاط، هى ابن كاراكاس. بعد وقوع هذه الكارثة الأخيرة، يبدأ كاتب السيرة فى الدفاع عن جوجول وتبرئته من تهمة ضرب زوجته، ثم يحيى ذكرى الكاتب العظيم صاحب العبقرية الفذة.

لعل أفضل تمهيد(أو تعقيب) على قصة" زوجة جوجول" هو قراءة بعض قصص جوجول، وعلى أساسها سوف لا نشك فى حقيقة كاراكاس التعيسة. إنها عشيقة محتملة شأنها شأن العشيقة التى كان فى مقدور جوجول أن يكتشفها أو يخترعها لنفسه. وعلى النقيض، فإن لاندولفى لم يكن يمكنه أن يؤلف نفس القصة ويسميها "زوجة موباسان" ناهيك عن " زوجة تورجنيف" لكن لا بد أن تكون زوجة جوجول وجوجول فقط، وقلما شككت فى قصة لاندولفى، وعلى الأخص فى كل مرة أعيد فيها قراءتها. إن كاراكاس لها حقيقة واقعية لم يحاولها بورخاس ولم يحققها فى شخصية طلون. بما أنها زوجة جوجول الوحيدة المحتملة، فإنها تبدو لى أروع محاكاة تسخر من إصرار فرانك أوكونر على أن الصوت المنفرد فى القصة القصيرة الحديثة هو صوت المغمورين. فمن يمكن أن يكون مغموراً أكثر من زوجة جوجول ؟

إيطالو كالفينو

هناك أساتذة آخرون للقصة القصيرة سوف ننظر فى أعمالهم فى موضع آخر من هذا الكتاب سواء كروائيين مثل (هنرى جيمس وتوماس مان) أو شعراء (مثل د.هـ. لورانس). أما هنا فإنى أريد أن أختم كلامى بالحديث عن مؤلف إيطالى عظيم آخر من

مؤلفى القصص الخرافية fabulist هو إيطالو كالفينو الذى توفى عام ١٩٨٥ . إن أفضل أعماله بالنسبة لى (وهى مفضلة عموماً) هى قصة "مدن خفية Invisible Cities التى ترجمها ترجمة جميلة وليم ويفر William Weaver فى ١٩٧٤ . ولو أننا قدمنا وصفًا صحيحًا لاختراع كالفينو، فسوف يبين للآخرين كيف ولماذا ينبغى أن نقرأ قصة "مدن خفية" بل ونعيد قراءتها مرة بعد مرة. الراوى هنا هو ماركو بولو Marco Polo والمستمع هو كوبلاى خان kublai Khan المبجل، كما أننا نستمع أيضًا إلى قصص عن مدن خيالية، لا يزيد طول القصة عن صفحة أو صفحتين فقط، ومع ذلك فهى قصص قصيرة، على طريقة بورخاس أو كافكا لا على طريقة تشيكوف. إن مدن ماركو بولو لم توجد قط ولن توجد ورغم هذا فإن معظم القراء سوف يرحلون إلى هناك، إذا أمكن ذلك.

مدن كالفينو الخفية تأتى فى إحدى عشرة مجموعة، مبعثرة لا تضمها حزمة واحدة: مدن و – ذكرى، ورغبة، وعلامات، وعيون، وأسماء، والموتى، والمساء – كذلك مدن ضئيلة الحجم، ومدن تجارية، ومدن باقية، ومدن مختفية. ومع أن القارئ قد يصيبه الدوار فى محاولة الاحتفاظ بكل هذه الأشياء فى ذهنه؛ فإن أن ذلك لا يؤدى بنا إلى القول إن كل مدينة من هذه المدن هى نفس المكان فعلاً. ولما كانت قد سميت جميعًا بأسماء النساء، يمكن القول بأن النساء جميعًا هن امرأة واحدة، وهى عقيدة الفليسوف والروائى الإسبانى ميجيل دى أونامونو وهى ليست وجهة نظر كالفينو. إن كوبلاى خان، وهو يستمع لماركو بولو يتفق بالتأكيد مع كالفينو وماركو بولو ولا يتفق مع أونامونو، لأن كوبلاى خان الذى بلغ من العمر أرذله ووهنت قواه، يجد فى مدن ماركو بولو الخيالية نمطًا سوف يبقى، بعد أن تتلاشى إمبراطوريته وتتحول إلى رماد.

الحنين للأوهام الضائعة، عواطف الحب التى لم تكن حقيقية، السعادة التى ربما تذوقوها فقط – هذه هى المشاعر التى يثيرها كالفينو ففى" إزيدورا" Isidora إحدى مدن الذكريات، فإن " الأجنبى الذى يتردد فى الاختيار بين امرأتين يلتقى دائمًا بثالثة

"لكن المؤسف أنك لا تستطيع أن تصل إلى إزيدورا إلا فى سن الشيخوخة. " فتترك تامارا (Tamara) قبل أن تكتشفها وفى زيرما Zirma ترى فتاة سائرة فى الطريق وهى تمسك فهداً عن طريق مقود" وبعد أن يستمع كوبلاى إلى سرد كثير من الوقائع، يبدأ فى ملاحظة تشابه عائلى بين هذه المدن، لكن ذلك يعنى فقط أن الإمبراطور أخذ يتعلم كيف يفسر فن الرواية عند بولو:" لا توجد لغة دون خداع" وفى أرميلا Armila وهى واحدة من المدن الصغيرة فإن النشاط الوحيد الذى يشاهده هنا هو الاستحمام فى الماء الذى تمارسه حوريات البحر:" وفى الصباح تسمع غناءها" ويزداد الأمر حسنًا بفعل:" تذبذب شهوانى يحرك كلوى Chloe بصفة مستمرة وهى أطهر المدن" وهذا شبيه بأحد مبادئ ماركو كراوى قصة إذ يقول:" ليس الزيف أبداً فى الكلمات بل فى الأشياء". يحتج كوبلاى خان، ويعلن أنه من الآن فصاعداً سوف يقوم هو بتقديم وصف للمدن. أما ماركو بولو فسوف يرحل إلى هناك ليرى إن كانت هذه المدن موجودة فعلاً. يرفض ماركو بولو مدينة كوبلاى خان النموذجية، ويقترح بدلاً منها نموذجًا مصنوعًا فقط من الاستثناءات والتناقضات والأشياء المتنافرة. هنا يكتشف القارئ أن القصة الحقيقية هى المناظرة القائمة بين ماركو صاحب الرؤية وكوبلاى الشكاك، شباب دائم فى مقابل شيخوخة خالدة. هكذا يستمر السرد: إذميرالدا Esmeralda حيث " القطط، واللصوص، والعشاق الممنوعون يتحركون إلى أعلى طرق متقطعة ويتساقطون من قمة السقف إلى الشرفة" أو إيوسابيا Eusapia مدينة الموتى حيث ترى "فتاة لها جمجمة مبتسمة تحلب جثة بقرة صغيرة".

تعب كوبلاى خان من هذا كله، فطلب من ماركو أن يتوقف عن أسفاره، وأن يشترك بدلاً من ذلك فى مباراة شطرنج لا تنتهى مع خان العظيم. لكن هذا لا يقلل من سرعة ماركو، إذ تغدو حركة قطع الشطرنج هى رواية المدن الخفية. ونصل أخيراً إلى "برينيس، المدينة الظالمة" التى تحوى بداخلها مدينة عادلة، داخلها مدينة ظالمة، وهكذا. وبذلك تصبح برينيس سلسلة من المدن، ظالمة وعادلة، ولكن كل مدن المستقبل التى تحمل اسم برينيس هى مدن موجودة بالفعل، " مطوية الواحدة بداخل الأخرى،

محصورة، مكدسة، لا يمكن فصلها" وحيث إن هذا هو المكان الذى نعيش فيه جميعًا، فإن ماركو بولو يتوقف. لم يعد هناك إذن مزيد من "المدن الخفية".

يبقى حوار أخير بين كوبلاى خان وماركو باولو. إذ يسأل كوبلاى خان، أين الأرض الموعودة ؟ لماذا لم يتحدث ماركو بولو عن أطلانتس الجديدة، ويوتوبيا، ومدينة الشمس، ونيو هارمونى، وكل مدن الخلاص الأخرى؟ فيجيب ماركو" بالنسبة لهذه الأنحاء فإننى لم أستطع أن أرسم طريقًا على الخريطة أو أحدد تاريخًا للنزول فيها "لكن الخان العظيم أخذ فعلاً فى تقليب صفحات أطلس خرائطه، فإذا به يأتى إلى مدن "الكوابيس واستنزال اللعنات nightmares and maledictions" مثل بابل، وأرض ياهو، وعالم جديد شجاع وغيرها. وفى يأس يعلن كوبلاى خان عن وصوله إلى العدمية -nihi lism." أخيراً جرفنا التيار إلى دار الهلاك أو الجحيم" المدهش أن هذه الكلمات الأخيرة قيلت لماركو بولو الذى كان لا يزال يتحدث عما يبشر بالأمل فى نفس القارئ ونحن فعلاً " فى جحيم الحياة" بوسعنا أن نتقبله وهكذا نتوقف عن الوعى به. لكن هناك طريق أفضل، ويمكن أن نسميها حكمة إيطالو كالفينو.

... ابحث وتعلم كيف تعرف من وماذا، فى قلب الجحيم، ليس جحيمًا فاجعلهم إذن يحتملون ثم اعطهم مساحة.

للمرة الثانية ترشدنا نصيحة كالفينو كيف نقرأ ولماذا:" كن يقظًا، وافهم وتعرف على إمكان وجود الخير، ساعده على الاستمرار، وافسح له مكانًا فى حياتك".

ملاحظات موجزة

من المفيد أن ننظر إلى القصة القصيرة الحديثة على أنها تقسم نفسها إلى تقاليد متنافسة، تشيكوفية أو بورخاسية.

إن فلانرى أوكونر، رغم مظهرها السطحى، فإن أعمالها تنحاز إلى التقليد التشيكوفى بقدر انحياز كالفينو إيطالو إلى خط كافكا أو بورخاس المنافس. القصص

التشيكوفية القصيرة ليست فنتازيا، مهما كانت تبدو فظيعة فى أعمال فلانرى أوكونر. فهيمنجواى الذى أراد أن يكون تولستويا، هو تشيكوفى إلى حد بعيد، وكذلك قصة "أهل دبلن" لجويس رغم أن جويس ينكر أنه قرأ تشيكوف. فالقصص التشيكوفية تبدأ فجأة، تنتهى مبتورة، ولا تهتم بسد الثغرات التى نتوقع أن نجدها مغلقة فى القصة (خصوصًا فى القصص الأطول) لهنرى جيمس. رغم هذا، فإن تشيكوف لا يزال يتوقع منك أن تصدق واقعيته، إخلاصه لحياتنا العادية، أما كافكا وبورخاس من بعده، فقد غاصا بنفسيهما فى الفنتازماجوريا (عالم وهمى) ولا يقدم لك كافكا أو بروخاس أى تعزية أو مواساة للحياة التى لم تعش.

ليس من السهل دائمًا التمييز بين نموذج هيمنجواى التشيكوفى وبين نموذج كافكا- بورخاس، لأنه ليس فى أى من أسلوبى السرد من يهتم بأن يحكى لك قصة وبالتفصيل مثل تولستوى الذى يخبرك عن حياة وموت الحاج مراد Hadji Murad الشيشانى بطل روايته القصيرة المسماة بهذا الاسم. تشيكوف وكافكا يخلقان من العدم أو الفراغ شيئًا، أما تولستوى فإحساسه الفائق بالواقع يقنعك بدرجة لا يقدر عليها سوى شكسبير وسيرفانتس. لكن القصص القصيرة سواء كانت تشيكوفية أو بورخاسية، فإنها وكما لاحظ بورخاس تتخذ شكلا أساسيا. وأفضل القصص هى التى تحتاج وتستحق إعادة قراءة مرات كثيرة. ولقد لاحظ هنرى جيمس أن القصة القصيرة قد وضعت فى "تلك البقعة البديعة التى ينتهى عندها الشعر ويبدأ الواقع" وهذا يضع القصص القصيرة فى مكان وسط بين الشعر والرواية، وأن شخصياتهما كما قال جيمس أيضًا لا بد أن تكون " على درجة من الخصوصية غريبة وساحرة ولكن أيضًا يمكن التعرف عليها بصفة عامة" .

المسرحيات تحاكى الأفعال، لكن القصة القصيرة لا تفعل ذلك كثيرًا. لقد علقت إدورا ويلتى Eudora Welty وهى ربما أفضل كاتبة قصة أمريكية على قيد الحياة، على شخصيات لورانس بأنهم : " لا ينطقون كلماتهم الحقيقية – لا بالمحادثة ولا بالكلام

بعضهم مع بعض- إنهم لا يتحدثون فى الشارع، بل يلعبون كنافورات، أو يشعون كالقمر، أو يعصفون كالبحر أو يصمتون صمت الصخور الشريرة". إن لورانس صاحب رؤية متطرفة، ولكن تعليق ويلتى مقبول لجميع القصص العظيمة التى يجب أن تجد شكلها الخاص بها، إما شكل ينتمى إلى تشيكوف أو إلى كافكا. فى القصص القصيرة العظمى، يتحول الواقع إلى شىء خيالى وتصبح الفنتازماجوريا شيئا عاديا بدرجة مذهلة وقد يفسر لنا هذا السبب الذى يجعل القراء يشيحون بوجوههم عن مجلدات القصة القصيرة ويشترون الروايات بدلاً منها، حتى لو كانت هذه القصص أرفع قيمة.

القصة القصيرة تؤثر التضمين، إنها ترغم القارئ على تنشيط ذهنه، لكى يفطن إلى الشروح التى يتحاشاها المؤلف. فالقارئ كما سبق أن قلت، يجب أن يتروى عمداً وأن يبدأ فى الإنصات بأذنه الداخلية. هذا الإنصات يتيح له أن يتصنت على الشخصيات وأن يسمعها، فكر فيهم كشخصياتك، واستفسر عما هو مضمر، أكثر مما هو مروى عنهم. وعلى خلاف معظم شخصيات الرواية، فإن مقدماتها وخاتمتها متروكة بقدر كبير لذكائك لكى يستفيد من اللمحات الخفية التى يقدمها المؤلف.

فمن تورجنيف حتى إدورا ويلتى ومن أتى بعدها، فإن كتاب القصة القصيرة يحجمون عن إصدار الأحكام الأخلاقية. كانت جورج إليوت من أبرع كتاب الرواية وتحفتها الرائعة Middlemarch تفيض بالأحكام الأخلاقية المدهشة. لكن معظم كتاب القصة القصيرة المتميزين يحجمون عن إعطاء الأحكام الأخلاقية كما يحجمون عن الاستمرار فى سرد الأحداث أو تفاصيل حياة الشخصية فى الماضى. ولك أنت كقارئ أن تقرر إن كان الحكم الأخلاقى وثيق الصلة بالموضوع، وحينئذ يقع عليك عبء إصدار هذا الحكم.

إن القارئ سوف يستخلص الكثير من الفائدة من الفراغات الكبيرة التى يوفرها النموذج التشيكوفى أو البورخاسى وفى الوقت نفسه، فعلى القارئ أن يكون حذراً إزاء الرمزية المفترضة، التى تغيب كثيراً فى القصص المتميزة حتى قصة الرعب العظيمة

"الهورلا" التى كتبها موباسان، فإنه لا يتناول الهورلا صراحة عن طريق الرمز، وإن كنت قد افترضت فيما سبق أن ثمة علاقة بين إصابة موباسان بالجنون نتيجة مرض الزهرى وبين تسلط فكرة الهورلا على عقل بطله الذى لا اسم له. وإلى حد ما فإن الرمز شأنه شأن التلميحات الأدبية لا بد أن يكون غريبًا عن القصة القصيرة. وفيما يختص بالمحاولة التى أقوم بها لوضع قانون بلوم Bloom's Law للتقنين للقصة القصيرة فإن الاستثناء المقلق الخطير هو نابوكوف. يعطى نابوكوف دائمًا تلميحات لكنه نادرًا ما يستعمل الرمز. الرمزية هى شىء خطير بالنسبة للقصة القصيرة، لأن الروايات لديها عالم متسع ووقت أيضًا لتغليف الشعارات وإلباسها الأقنعة بطريقة طبيعية، لكن القصة القصيرة بالضرورة لمحة خاطفة وفجائية، ويصعب تقديمها متوارية عن الأنظار.

وإننى أنهى هذه الخاتمة عن كيف ولماذا نقرأ القصة القصيرة بتقديم الحكم المزدوج بأنه ليس هناك ما يدعو للمفاضلة بين نموذج هيمنجواى التشيكوفى ونموذج بورخاس. نحن نريدهما كليهما لإشباع احتياجات متباينة، فإذا كان الأول يشبع جوعنا للواقع الحقيقى، فإن النموذج الثانى يعلمنا كم نحن جائعون لما وراء الواقع المفترض. ومن الواضح أننا نقرأ المدرستين بطرق مختلفة، نسأل عن الحقيقة عند تشيكوف، أو نسعى لاكتشاف الحقيقة المتوارية داخليا عند كافكا وبورخاس. ولقد حطم جوجول لاندولفى زوجته الدمية، وقد تأثرنا بقوة كما تأثرنا حينما وقف تلميذ تشيكوف بجوار نار مخيم المرأتين المحرومتين ليحكى لهما قصة القديس بطرس. إن قدراتنا على الاستجابة تختلف فى النوعية، ولكنها متساوية فى الحدة.

٢ - القصائد الشعرية

مقدمة

إننى لم أقم بترتيب هذا الجزء ترتيبا زمنيا، ولكننى رتبته حسب موضوعاته وعن طريق مقابلة الشيء للشيء لأن الشعر ينزع أكثر من الرواية والدراما النثرية إلى أن يكون أشد تحررًا من التاريخ، وكما أننى أؤكد على أهمية الحجة الشعرية بدلاً من السياق الاجتماعى، فأنا لا أناقش شكل القصيدة الشعرية. وحول الأسئلة المتعلقة بالخطط والأنماط والأشكال والأوزان والقوافى فى الشعر الإنجليزى، فالمرجع الذى لا غنى عنه هو كتاب جون هولاندر وعنوانه "ضرورة القافية المرشد إلى الشعر الإنجليزى" Rhyme's Reason، A Guide to English Verse، وهو متوفر فى طبعة زهيدة الثمن. إن اهتمامى هنا كما فى أى موضع آخر من هذا الكتاب، هو كيف نقرأ ولماذا. وبالنظر إلى قصائد الشعر عمومًا وأيضًا على نحو محدد، هو بالنسبة لى بحث لمعرفة الموجودات الكبرى التى أبدعها الخيال. فالشعر هو تاج الأدب الخيالى، هذا فى رأيى، لأنه طريقة لتقديم الرؤى والتنبؤات.

هأنذا أبدأ بأمثلة من الشعر الغنائى الخالص "**لهوسمان** A. E. Housman **ووليام بليك** William Blake و **والتر سافدج لاندور** Walter K savage Landor، وشذرة للشاعر **تنيسون** هى "النسر" The Eagle. فتلك الأعمال تقدم الشعر بصورة فى غاية الإحكام والتأثير، وتقودنى إلى اثنين من أعظم المونولوجات الدرامية، أولها رائعة تنيسون البليغة "يوليسيس" و رائعة براوننج "جاء الطفل رولاند إلى البرج المظلم" . و "أغنية عن نفسى" "Song of Myself" لويتمان تتموضع الآن مجاورة لهذه المونولوجات

على أنها المثل الأمريكى الأعظم لاستبدال المونولوج الدرامى بملحمة الاعتماد على النفس على حد تعبير أمرسون. ثم يعقب ذلك أغنية إميلى ديكنسون عن الاعتماد على النفس لأعود بعدها إلى العصر الفيكتورى فى إنجلترا من أجل قصيدة غنائية قوية عن النفس لإميلى برونتى" Emily Bronte" فديكنسون وإميلى برونتى يميلان إلى الأغنية الشعبية من حيث طريقة التعبير والروح الغنائية. وسنتناول بالتحليل أغنيتين شعبيتين مفضلتين عندى وهما السير باتريك سبنسر " Sir Patrick Spencer" والقبر المضطرب The Unquiet Grave قبل أن أتحول إلى أعظم قصيدة مجهولة المؤلف فى اللغة الإنجليزية Tom O'Bedlam وهى أغنية مجنونة تستحق أن تنسب لشكسبير نفسه.

وهذا يقودنا إلى ثلاثة من أقوى سونيتات شكسبير، وأيضًا إلى أعظم خلفاء شكسبير فى الشعر الإنجليزى مثل ميلتون والرومانسيين فى تتابع طبيعى، وكم تمنيت أن أجد متسعًا أكبر لملحمة الفردوس المقصود" ولكننى بينت الكيفية التى ينبغى أن نقرأ بها شيطان ميلتون وكذلك لإعادة قراءتها.

قصيدتان غنائيتان لواردرزورث Wordsworth المبتكر الحقيقى للشعر الحديث، نعقبها برائعة كوليردج "قصيدة البحار القديم" The Rime of the Ancient Mariner، وأيضًا شيلى وكيتس فى أعظم إبداعاتهما. لقد ادخرت مناقشة قصيرة لأربعة من شعراء الحداثة المفضلين عندى وهم و.ب. ييتس، ود. هـ. لورانس، ووالاس ستيفنس، وهارت كرين لأبدأ بها "ملاحظاتى الموجزة"، حيث إن هؤلاء الشعراء الأربعة يرثون فيما بينهم كل العناصر الجوهرية الموجودة فى القصائد التى أناقشها هنا.

هوسمان ،وبليك، ولاندور، وتنيسون

إلى أعماق قلبى يهب هذا الهواء القاتل

من بلدك هذا البعيد :

ما تلك التلال الزرقاء المخفورة فى الذاكرة

وما تلك الأبراج والمزارع

إنها أرض القناعة المفقودة

التى أراها سهلاً تتألق أنواره

فى الطرق السعيدة التى سلكتها

ولا أستطيع العودة إليها مرة أخرى

تلك هى القصيدة الأربعون التى كتبها هوسمان بعنوان "غلام من أرض شروبشاير" (١٨٩٦) A Shropshire lad. وقد حفظتها مثل الكثير من قصائد هوسمان على مدى ستين عامًا. وكصبى فى الثامنة، فقد كنت أترنم فى أثناء سيرى بأشعار هوسمان ووليام بليك وأرددها لنفسى، وما زلت أفعل ذلك، ربما بصورة أقل ولكن بحماس غير منقوص. إن كيفية قراءة قصيدة يمكن أن تقدم على نحو أفضل بقراءة هوسمان الذى تروق لى طريقته الدقيقة المقتصدة ببساطتها الواضحة. هذه البساطة الفنية التى تخفى العمق والتوتر اللذين يسهمان فى تحديد معنى الشعر العظيم. "فالهواء الذى يقتل" سخرية رائعة، لأنها سواء كانت نغمًا أو إحساسًا بالنسيم العليل يمكن استحضاره عن طريق التذكر، فإن الأغنية أو نسمة الهواء تذبح بطريقة ساخرة، حيث يتوجب عليها أن تمدنا بالحياة، لقد ولد هوسمان نفسه فى ورشسترشير، وأحب هوسمان شروبشاير وهو طفل، "لأن تلالها كانت أفقنا الغربى". وما عبارته "التلال الزرقاء المحفوظة فى الذاكرة" الموجودة فى القصيدة إلا جزء من كل، تمثل ليس فقط

شروبشاير فى صورة مثالية بل تتجاوزها إلى "ما وراء" السعادة التى لم يحققها هوسمان المحبط قط. هناك إفراغ للنفس فى الإعلان بصوت مدو "تلك هى أرض القناعة المفقودة"، لأن القناعة كانت مجرد أمنية، ولكن فى أسلوب تأكيد مترفع، يلح الشاعر فى القول: "إننى أرى سهولها تتألق"، كما قد يؤكد أحد الحجاج بأنه رأى فعلاً أورشليم، وتلك الطرق "السريعة السعيدة" تنتمى فقط للمستقبل والتى بسببها لا يستطيع هوسمان أن يأتى إلى هناك مرة أخرى، لقد عبر عن التباطؤ والتأخير بدقة تامة والتى نرى فيها أخيراً أكثر قصائد الحب الغنائية حزنًا، وهى واحدة من القصائد التى تخلد حلمًا من أحلام الشباب فقط.

إن تعبيرات هوسمان المباشرة تساعد على اقتراح أول المبادئ لكيفية قراءة القصائد: لأن المقياس الحقيقى لأى قصيدة جيدة هو أنها سوف تؤازر قراءة حميمة جدا بالفعل. وها هو وليم بليك، وهو أكبر كثيراً من هوسمان، لكنه يعطينا قصيدة غنائية تبدو بسيطة ومباشرة، هى "الوردة الذابلة" The Sick Rose :

آه أيتها الوردة، إنك ذابلة !

إن الدودة غير المرئية

التى تطير فى الليل

فى هوج العاصفة المدوية

قد اكتشفت فراشك

ذا البهجة القرمزية

وإن حبه الخبئ المظلم

إنما يدمر حياتك

نرى هنا أن نغمة بليك يصعب وصفها على عكس هوسمان، فعبارة "الحب الخبئ المظلم" تستخدم بصفة دائمة للتعبير عن أى علاقة تتم فى السر مع إثارة

للشهوة بكل ما تحويه من دمار، إن مفارقات "الوردة الذابلة" عنيفة، وربما قاسية فى خلوها من الشفقة. إن ما يصوره بليك هو فى مجمله شىء طبيعى، فإن منظور القصيدة يحيل الطبيعة ذاتها إلى طقس اجتماعى يطرح فيه التهديد الذى يمثله العضو الذكرى مقابل الإشباع الذاتى الأنثوى (ففراش الوردة هو أحد "المباهج القرمزية" قبل أن تكتشفه الدودة). ومن الأفضل أن تغنى "الوردة الذابلة" بصوت مرتفع مثل قصيدة شروبشاير االغنائية لهوسمان، وهو ما يوحى بأنها نوع من السحر، نبوءة صارخة فى وجه الطبيعة والطبع البشرى.

ربما يكون وليم بليك هو الوحيد الذى وزن قصيدة غنائية مختصرة بهذا الشكل، أربع وثلاثين كلمة فقط محملة برؤية مظلمة شديدة، ولكن شيئًا ما فى الشعراء يحب أن يظهر غزارته الخلاقة بحشد الكثير فى القليل. ما أقصده من كلمة "رؤية" هو طريقة إدراك حسى نرى بها الأشياء والأشخاص بحدة شديدة، ذات أصداء روحانية، فالشعر فى أغلبه رؤيا، يحاول استئناس القارئ داخل عالم يكون فيه لكل شىء تحملق فيه هالة من السمو.

إن الشاعر الرومانسى والتر سافدج لاندور Walter Savage Landor الذى كان لخصوماته الأدبية المتكررة والقضايا المستمرة التى رفعها فى المحاكم دور فى تأكيد اسمه الأوسط (سافدج أو متوحش) قد ألف رباعيات رائعة جسدت بصورة مدهشة خداع الذات مثل رباعية "فى عيد ميلاده الخامس والسبعين" .

أنا لم أتصارع مع أحد، لأنه لا يوجد من يستحق صراعى

فقد أحببت الطبيعة وبعدها أحببت الفن

أدفأت كلتا يدى أمام نار الحياة

وقد خمدت النار، وأنا مستعد للرحيل

إذا وصل شخص إلى سن الخامسة والسبعين، فإنه سوف يرغب فى التمتمة بهذه القصيدة القصيرة فى يوم عيد ميلاده، وهو يعلم فى فرح عدم صدقها بالنسبة له.

وللشاعر سافدج لاندور أيضًا. إن القصائد القصيرة الجيدة بصفة خاصة يسهل تذكرها. وبهذا وصلت إلى أول نقطة جوهرية فى كيفية قراءة قصائد الشعر، أعنى حفظها كلما أمكن هذا، لقد أسىء إلى أحد دعائم التعليم الجيد، وهو الحفظ بالتكرار فتحول إلى شىء من الصم، وهكذا تم التخلى عنه خطأ، فإعادة القراءة الصامتة لإحدى القصائد القصيرة التى تتابع ترديدها لنفسك لا مفر منها حتى تكتشف أنك تملكت القصيدة، ولتبدأ بقصيدة "النسر" لتنيسون المنسقة بصورة جميلة:

يقبض على الصخرة بأياد معوجة

قريبًا من الشمس فى بلاد موحشة

وعندما حاصره العالم اللازوردى، وقف

والبحر من تحته يحبو بأمواجه

وهو ينظر من فوق أسوار جبله

ثم ينقض مثل الصاعقة

القصيدة هنا ممارسة (ناجحة) للانسجام بين الصوت والحس، ومع ذلك فإن بها جانبًا رائعًا أيضًا . فالنسر قصيدة تستدعى قدرتنا التخيلية على التطابق. إن روبرت بن وارين Robert Penn Wrren الذى ألف قصائد غنائية درامية رائعة عن الصقور والنسور، أنشد لى مقطوعة تنيسون البليغة ذات مرة بعد الغداء . وقال لى آنذاك : "تمنيت لو أننى كتبت هذه القصيدة". لو أنك حفظت قصيدة "النسر" The Eagle فربما يراودك الشعور بأنك كتبتها، فالشغف المزهو بهذه القصيدة هو صفة عامة.

عندما كنت أصغر سنا وكنت أكثر صبرًا كمدرس، أقنعت تلاميذ فصلى بجامعة ييل Yale ذات مرة أن يدرسوا الشعر الفيكتورى وأن ينضموا معى فى حفظ المونولوج الدرامى الرائع لتنيسون المسمى يوليسس "Ulysses" وهى قصيدة تسلم نفسها للحفظ، وللرؤى النقدية التى يمكن للذاكرة الحافظة أن تعطيها.

إن التحليق فى هوامش التأمل العاطفى عند تنيسون تمثل نسخًا أخرى من يوليسس: من "الأوديسة" لهوميروس مروراً بـ "جحيم" دانتى حتى "ترويلس وكريسيدا" لشكسبير وحتى عند ميلتون فى تحويل يوليسس إلى الشيطان فى الكتب الأولى من "الفردوس المفقود". وعن طريق التلميح والمقابلة، فإن يوليسس لتنيسون قابلة للحفظ وقريبة المنال عند تذكرها وترديدها، ربما لأن شيئًا ما فى أعماق كثير من القراء يتم استمالته بسهولة بسبب التطابق مع هذا البطل المراوغ، وهو شخصية محورية بصفة دائمة فى الأدب الغربى، إن الازدواجية التى أتقنها شكسبير، هى إثارة مشاعر قوية فى داخلنا (سلبية وإيجابية) نحو فرد من الأفراد، هدف الشاعر تنيسون من "يوليسسس" هو تصوير الضرورة التى تدعونا للاستمرار فى الحياة، رغم حزنه الشديد على موت أقرب أصدقائه أرثر هنرى هالام "Arthur Henry Hallam" فى سن مبكرة، إن الكثير من أرق أشعار تنيسون تحتوى على رثاء لصديقه هالام، من بين هذه القصائد "فى الذكرى" In Memoriam و"وفاة أرثر" Morte d' Arthur ومع ذلك، فإن ازدواجية عميقة جدا يتم إيقاظها بواسطة يوليسس الذى يبدأ برسم ما يبدو أنه لوحة فظة وغير محببة لبيته، للزوجة والأشياء التى عاد إليها بعد مغامرات كثيرة.

ما فائدة أن يجلس ملك عاطل،

أمام هذه المدفأة الخامدة، بين الصخور القاحلة الجرداء،

مقترنًا بزوجة عجوز، أوزع حصصًا

من القوانين غير العادلة على جنس متوحش

يدخرون وينامون ويطعمون، ولا يعرفوننى

من الواضح أن هذا العتاب الأخير هو السبب فى اعتلال قلب يوليسس، بما يتجاوز الإشارة الخالية من النخوة والشهامة إلى تدهور صحة بنيلوبى المخلصة، واعتراضه غير المقنع على الشرائع التى يطبقها ولا يرغب فى إصلاحها، فأهل إيثاكا

الأوغاد "لا يعرفونني" فليس سوى العظمة والمجد يمكن من وجهة نظره أن يعطيا تعريفًا ليوليسس. يا له من تعبير رائع لا ينسى عن حالة السخط تضمنته هذه السطور الخمسة فى افتتاحية القصيدة. فما أعظمه من تعبير. كم رجل ممن أدركهم المشيب، عبر القرون، قد فكر بهذه الطريقة، التى تبدو بطولية بالنسبة لهم ولكنها ليست كذلك عند الآخرين، لكن يوليسس، مهما كان أنانيا، فإنه فصيح حقا، وإن استجابتنا الصامتة أو السلبية سرعان ما تتغير عندما يواصل كلامه:

لا يسعنى أن أستريح من السفر ، سأشرب الحياة

حتى الثمالة : كل أوقاتى عشتها فى استمتاع عظيم

قد عانيتها معاناة عظيمة

تارة مع الذين أحبونى ، وتارة وحدى على الشاطئ

وعندما اضطرب قلب البحر المظلم من الأفلاك الممطرة

بسبب انسياقها مع التيارات المتدفقة

حينئذ أصبحت اسما

فأنا أتجول دائماً بقلب جائع

رأيت وعرفت الكثير ؛ مدن فيها رجال ومدن فيها أخلاق

وألوان المناخ، والمجالس والحكومات ،

وأنا نفسى لست أقلهم، بل أشرف منهم جميعًا

وشربت نخب المعركة مع أندادى ،

فوق سهول طروادة العاصفة التى تحيط بنا .

فأنا جزء من كل ما قابلت

مع ذلك فإن التجربة كلها ما هى إلا قوس

تبدو من خلاله ومضات هذا العالم الساكن،

الذى تتلاشى أطرافه نهائيا عندما أتحرك

ما أسوأ أن تتوقف، وأن تجعل لحركتها نهاية،

لتصدأ بغير بريق، بدل أن تتلألأ بالاستعمال

كأنما كان التنفس هو الحياة، تراكمت الحياة على الحياة

وما أقل ما بقى من إحداها بالنسبة لى

ولكن كل ساعة نجت

من ذلك الصمت الأبدى، كانت شيئًا زائدًا،

مبتدئًا لأشياء جديدة، باطلة كلها

لأن بعضًا من شموس ثلاث ادخرتها لنفسى،

وهذه الروح الرمادية النابضة بالرغبة

فى تتبع المعرفة كالنجم الساقط

خلف أقصى حدود الفكر البشرى

يتم هنا تقديم نموذج للبطولة للقارئ ومن الصعب جدا مقاومته، والجو النفسى العام هنا يتنبأ بقاعدة هيمنجواى: أن يعيش الإنسان فى حياته طول الطريق صاعدًا، غير أن مصارعى الثيران وصيادى الحيوانات المفترسة لا يقدرون على منافسة بطل الأبطال هذا، إن القارئ يلاحظ أن يوليسس يتحدث عن "أولئك الذين أحبوننى" ولكنه لا يتكلم أبدًا عن الذين أحبهم أو يحبهم. لكن كم هو مثير أن تقرأ: "أصبحت اسمًا"، لأن الأنانية تختفى عندما نعلم أن الاسم هو يوليسس، بكل قدرته الفائقة على تحريك

المشاعر. "وأنا لست أقل منهم، بل أشرفهم جميعًا" تفقد وصمتها إذ تندمج فى قوله "أنا جزء من كل ما قابلت" ذلك السطر الأحادى المقطع يوزع توكيداته بدرجة تجعل تكرار "أنا" تخضع جزئيا "للكل" التى بحث السائل عنها ووجدها. إن حيوية شكسبير تردد صدى روح هاملت القلقة، فى قول يوليسس "كأنما كان التنفس هو الحياة". رجل طاعن فى السن يتحدث رافضًا حكمة العمر.

إن القصيدة تأخذنا إلى أفق رحلة أخيرة، لم يتنبأ بها تريزياس العجيب فى "الأوديسة" (X1,100-152)، عندما تنبأ بموت البطل بعد "عمر طويل حافل بالثراء، ومن حولك أهل بلدك يرفلون فى سلام" (من ترجمة روبرت فيتزجرالد) أما مصدر تنيسون، على خلاف هذا المونولوج الدرامى نجد "جحيم" دانتى، نشيد ٢٦، حيث يتم تصوير يوليسس كباحث عدوانى. يترك يوليسس دانتى إقامته الطويلة مع الساحرة سيرس Circe لا لكى يعود إلى بنيلوبى وإثاكا، بل لكى يبحر فيما وراء الحدود المعروفة للعالم، لكى يهرب من البحر المتوسط إلى فوضى المحيط الأطلسى، ودانتى يدرك فى قرارة نفسه التطابق العميق بين رحلته الخاصة فى الكوميديا ورحلة بحث يوليسس الأخيرة، ولكن الشاعر المسيحى قد أجبر نفسه على وضع يوليسس فى الدائرة الثامنة أسفل الجحيم، بالقرب منه الشيطان وهو النموذج الأصلى لخطيئة يوليسس كناصح مخادع. إن يوليسس تنيسون يقوم برحلة بطل دانتى الآثم الأخيرة، لكن بطل تنيسون ليس وغدًا شريرًا، إذ يكتشف يوليسس الفيكتورى فى ابنه تليماخوس خصائص الفيكتورى الحقيقى، الذى يصوره فى صورة شخص مزده بنفسه:

هذا هو ابنى الحبيب تليماخوس

الذى أترك له صولجان الملك وهذه الجزيرة التى أحبها جدا.

وهو يرى بوضوح إكمال هذا العمل،

بالتروى والحكمة ليقود القساة إلى اللين والتسامح،

وبخطوات هادئة يخضعهم على المفيد والصالح

وهو يقف بلا لوم فى قلب دائرة

الواجبات العامة، مهذبًا ليس إلى حد الرفق

فى أداء مهام وظائفه

وكذلك واجبات العبادة لآلهتنا الوطنية

عندما أذهب ، فإنه يقوم بعمله وأنا بعملى

"التى أحبها جدا" ليست مقنعة، إذا قورنت بالقوة التعبيرية فى عبارة "إنه يقوم بعمله، وأنا بعملى". والقارئ يحس بالارتياح عندما يتحول يوليسس عن ابنه الفاضل ليخاطب رفاقه البحارة المسنين الذين سوف يقومون بالرحلة الانتحارية معه.

هناك توجد الميناء، حيث تنشر السفينة شراعها:

بحارتى الأوفياء : هناك كآبة البحار المظلمة الشاسعة،

أيتها الأرواح التى كدحت وتعبت وفكرت معى

وتصدت بروح عالية للرعود وللشمس الساطعة،

وعارضت القلوب الخالية والعقول الفارغة، فأنتم وأنا أدركنا المشيب

وكبر السن له احترامه ومعاناته.

الموت نهاية الجميع: لكن شيئًا قبل النهاية

أداء لرسالة نبيلة، لا بد أن يتم،

يليق بالرجال الذين يناضلون مع الآلهة.

بدأت الأضواء تومض من الصخور:

اليوم الطويل يجر أذياله : والقمر يتسلق السماء ببطء .

وأنا أسمع من حولى الأنات العميقة من أصوات كثيرة .

هيا ، يا أصدقائى ، لم يفت الوقت بعد للبحث عن عالم جديد ،

اندفعوا إلى الأمام ، واستعدوا فى نظام

لنضرب ظهر الأمواج الهائجة ، لأن غايتى

أن نبحر فيما وراء غروب الشمس ، وحمامات

النجوم الغربية جميعها ، حتى أذوق الموت .

ربما تغسلنا الخلجان :

أو تلمس أقدامنا تلك الجزر السعيدة ،

ونرى أخيل العظيم ، الذى عرفناه .

رغم ضياع الكثير فالباقى كثير أيضًا ؛

ورغم أننا لسنا بالقوة التى كانت لنا فى الماضى

تحرك الأرض والسماء ، أما نحن الآن فكيفما نكون ، تكون ،

واحد يعادل شجاعة قلوب الأبطال ، التى

أنهكتها تصاريف الزمان والأقدار ، لكنها قوية الإرادة

قادرة على أن تكافح ، وتبحث وتستكشف دون أن تستسلم .

"الموت نهاية الجميع" عبارة تشبه قول هاملت أكثر من دانتى (أو تنيسون)، وتتصاعد قوتها كإعلان حين توضع جنبًا إلى جنب مع حساسية يوليسس الفائقة للضوء والصوت:

بدأت الأضواء تومض من الصخور:

النهار الطويل يجر أذياله: والقمر يتسلق السماء ببطء

وأنا أسمع من حولى الأنات العميقة بأصوات كثيرة

ينهى تنيسون قصيدته بصدام آخر بين أصوات متناقضة، أحدها صدام بشرى عام "ورغم ضياع الكثير، فالباقى كثير أيضًا" والآخر الذى يردد أصداء شيطان ميلتون (كى تكافح، وتبحث وتكتشف، دون أن تستسلم) ويطرح الشيطان السؤال الكبير: "والشجاعة لا تخضع ولا تستسلم: فماذا بعد ذلك يستعصى على القهر؟" إن دانتى وميلتون، الشاعر الكاثوليكى العظيم، والشاعر البروتستانتى الكبير، قد يتحدثان عن التسليم لله، لكن يوليسس تنيسون، بعد صراع العمر مع إله البحر، فإنه لا يقبل الإذعان لأى آلهة، إن القارئ أينما كان موقفه تجاه الله أو تجاه إمكانيات البطولة، فإنه يتأثر ببلاغة تنيسون الفائقة، مهما كان قدر الشك التى توحى به لنا القصيدة إزاء يوليسس.

لقد تجلى لنا شىء ما عن كيفية قراءة هذه القصيدة الرائعة، ولكن لماذا يتوجب علينا الاستمرار فى قراءتها؟ إن متع الشعر العظيم كثيرة ومتنوعة، وقصيدة "يوليسس" للشاعر تنيسون هى بالنسبة لى مصدر استمتاع لا ينتهى إذ يندر أن يساعدنا الشعر على التواصل مع الآخرين، تلك مثالية جميلة إلا فى لحظات غريبة محددة، مثل لحظة الوقوع فى الحب، العزلة هى العلامة الأكثر تكرارًا فى حالتنا، كيف يمكننا أن نؤنس هذه العزلة ؟ الشعر يعيننا على أن نتحدث إلى أنفسنا حديثًا أوضح وأكمل وأن تسترق السمع إلى هذا الحديث، وشكسبير هو أكبر أساتذة هذا اللون من استراق السمع . فرجاله ونساؤه هم أسلافنا، كما أنهم أيضًا أسلاف يوليسس تنيسون، نحن نحادث الآخر فى أنفسنا أو لما يمكن أن يكون أفضل وأكبر سنا مما فى أنفسنا. ونحن نقرأ لنجد أنفسنا بشكل أكمل وأغرب عما كنا نتوقع.

روبرت براوننج

لقد مكثت سنين عديدة أعلم طلبتى أن استراق السمع الذاتى Self- overhearing هو سمة الأصالة الفريدة التى تميز شخصيات شكسبير الرئيسية دون أن أتذكر أين عثرت على هذه الفكرة، وكتابة الفقرة السابقة تذكرنى بمقال "ماهية الشعر" (١٨٣٣) الذى كتبه الفيلسوف جون ستيوارت ميل المعاصر لتنيسون، إذ يقول عن أحد ألحان موزار: نتخيل أنه استراق للسمع أكثر منه استماع. يتضمن كلام ميل أن الشعر تصنت أو استراق للسمع أكثر منه استماع، والتفت هنا إلى إحدى التحف الفنية الرائعة التى كتبها الشاعر روبرت براوننج منافس تنيسون الحقيقى، وهو مهمل الآن كشاعر لصعوبة شعره، وقصيدة "جاء الطفل رولاند إلى البرج المظلم" تأخذ عنوانها من أحد سطور الأغنية التى يرددها إدجار Edgar فى مسرحية "الملك لير" لشكسبير فى ختام المشهد الرابع بالفصل الثالث.

" جاء الطفل رولاند إلى البرج المظلم

كلماته لم تزل "فاى.. فو، ثم فوم"،

أشم رائحة دم رجل بريطانى".

هذا هو إدجار يتجول فى تنكر ذليل فى شخص "توم العاصف المجنون" توم أويدلام الشحاذ، الذى يدعى أحيانًا أنه من أتباع إبراهام، ويفترض أن إدجار يقتبس شطرة من أغنية شعبية قديمة، لكن هذه الأغنية الشعبية لم يتم العثور عليها، وأنا شخصيا أشك فى أن شكسبير هو الذى كتب بنفسه هذه الأبيات البشعة الخاصة بالأطفال، وسوف أقتبس وأناقش فيما بعد فى هذا الفصل أكبر "أغنية مجنونة" فى اللغة الإنجليزية، وهى أغنية "توم أويدلام" مجهولة المؤلف والتى اكتشفت فى كتيب أدبى فى عام ١٦٢٠ وهى قصيدة من الفخامة بحيث أود لو استطعت أن أنسبها إلى شكسبير، لأنها ببساطتها جديرة بذلك، وسواء كانت أغنية إدجار من نظم شكسبير أو لا،

فإنها أوحت للشاعر براوننج بهذا المونولوج البالغ الروعة بين جميع مونولوجاته الدرامية:

١

كان تفكيرى الأول، إنه كاذب فى كل لفظ تفوه به،

ذلك الأشيب المقعد، الذى ينظر شذراً بعين شريرة

ليرى كل ما أصابنى بفعل أكاذيبه

ولا يكاد فمه ينطق بمعانى الغبطة والتشفى

التى ملأت حلقه وشرخت شفته

فرحاً بوقوع فريسة بين يديه

٢

ترى أى شيء آخر يتحتم عليه أن يفعله، وهو يتوكأ على عكاز؟

غير أن يتربص بأكاذيبه الجمة لخداع

المسافرين الذين يجدونه مرابطًا هناك،

فيسألونه عن الطريق، فأى جمجمة سوف

تنكسر فى شبه ضحكة ؟

والعكاز الفخ يتأهب ليكتب رثائى

على حجر من قبيل اللهو فى شارع عام

٣

إذا كان يتحتم على أن أحول وجهتى حسب مشورته

نحو هذا الطريق المشئوم الذى يعرف الجميع

أنه يخفى البرج المظلم فقد أذعنت

واستدرت مستسلما إلى حيث أشار: ولم ألمح بارقة كبرياء

أو أمل عند النهاية الموصوفة،

مثل السعادة التى تأتى بها بعض النهايات

٤

من أجل ماذا، أنتظر رغم تجوالى فى أنحاء العالم كله

ماذا، رغم بحثى الممتد عبر سنين طويلة، أملى

الذى تضاءل حتى صار شبحًا لا يقوى على الكفاح

رغم الفرح الصاخب الذى قد يأتى به النجاح

أنا لا أحاول الآن أن ألوم الربيع

الذى اصطنعه قلبى لأنى فشلت فى رحابه

ترى من يكون على وجه الدقة ذلك المتحدث بهذا القدر من البلاغة واليأس؟ "فالطفل" ما هو إلا شاب نبيل لم يصبح فارسًا بعد، ولكنه مع ذلك مرشح للفروسية، على الرغم من أن رولاند هذا يريد فقط أن يصل إلى مستوى ملائم يمكنه من السير على النهج الذى سنه أولئك الفرسان الذين سبقوه فى سعيه إلى البرج المظلم؛ فإن أحدًا لم يخبرنا عمن يسكن البرج المظلم أو ماذا يكون فيه، والمفترض أن ساكنه هو هذا الغول الذى يتلفظ بالكلمات "فاى .. فو، ثم فوم، إنى أشم رائحة دم رجل بريطانى". يا له من توقع مرعب، لكنه ليس أشد رعبًا من الأرض الخراب الموحشة التى سار فيها الطفل السلبى البطولة:

١

وهكذا سرت، لا أظننى أبدًا رأيت

مثل هذه الطبيعة الوضيعة الجائعة، التى لا تسمح

بالنمو أو بالازدهار إلا لأشجار الأرز!

لكن العشب والشجيرات المزهرة، تبعًا لقانون الإنبات

سوف تزيد وتنتشر، دون أن تخشى شيئًا،

ربما يخامرك الظن أن يتحول كيس البذور إلى كنز مدفون.

١١

لا! فالفقر، والعجز، والعبوس،

بطريقة غريبة، كان قدر الأرض،

"فلتبصر أو تغلق عينيك" قالت الطبيعة بعناد،

"ليس فى الأمر شيء من البراعة: ولست أعرف كيف النجاة من حالتى:

ليس إلا نار يوم الحساب، لتطهر هذه الأرض

تحرق تربتها وتطلق سراح سجنائى.

١٢

لو اندفعت سويقة شوك إلى أعلى

وارتفعت هامتها فوق أقرانها، قطعت رأسها

وإلا اشتدت غيرة النجيل. ما الذى أحدث هذه الثقوب والتشققات

فى أوراق نبات الحميض الداكن الأوراق؟

التى دهست بالأقدام لكى تعوق

كل أمل فى الاخضرار؟ ليس إلا وحشًا داس بكل الوحشية

ونوايا أيضا وحشية لإزهاق الحياة.

١٣

أما عن العشب فحدث، إذ ينمو شحيحا جدا كالشعر فى رأس الأبرص ،

أطراف الأوراق الجافة ثقبت ثقبًا فى كتل الوحل المطمورة

تحت السطح، فبدت معجونة بالدم

حصان مشدود أعمى، وقف مذهولاً مشدوهًا

يحدق بكل عظمة من عظامه، لكنه جاء إلى هناك.

مقدمًا خدمته السابقة فى إسطبل الشيطان

١٤

حيا؟؟ ربما مات لسبب لا أعرفه

تلك الرقبة النحيلة الحمراء وقد مزقت شحمتها،

والعيون مغلقة تحت العرف الواهن؛

نادرًا ما اقترنت البشاعة بهذا الكرب؛

لم أر وحشًا أكرهه بهذا القدر؛

لا بد أن يكون شريرًا ليستحق هذا الألم

لو أننا ركبنا بجوار رولاند هذا، ورأينا منظرا طبيعيا مشوها وممزقا كما يرى أو لا فهذا أمر مطروح للنقاش. فهذا الحصان المخيف ليس حيا تماما ولا ميتًا أيضًا، ويبدو عصيا على الوصف، لكننا قد نصرخ : "قدم خدمتك السابقة فى إسطبل الشيطان!" أو نستمر فى تفكير صبيانى: "لم أر وحشًا أكرهه بهذا القدر؛ لا بد أن يكون شريرًا ليستحق هذا الألم".

لا يمكنك أن تترك طفلاً صغيراً مع قطة صغيرة مجروحة، ولابد أن نتساءل على مدى الأمن الذى يتمتع به رولاند فى رحلته وحيداً فوق صهوة جواده، يحاول رولاند مستميتًا فى رحلتهما أن يستحضر صور أسلافه الذين سبقوه فى السعى نحو البرج المظلم، لكنه يرى فقط أصدقاءه الأعزاء الذين وصموا بتهمة الخيانة، فيصرخ بأعلى صوت "فلأرجع ثانية إلى طريقى المظلم!" ولابد لنا أن نعرف أن القارئ يتوجب عليه أن يسأل ماذا يرى الطفل، إن قصيدة "الأرض الخراب" لإليوت بكل فظاعتها تبدو شيئًا أخف وطأة إذا قورنت بهذه القصيدة.

٢

دنيء جدا ومملوء حقدا ! فعلى طول الطريق

تنحنى فوقه شجيرات الماء

لكن أشجار الصفصاف المبلل تقذفها فى نوبة هيجان

يخنقها اليأس الصامت ، إلى الانتحار

والنهر الذى صنع بهم كل هذا السوء ،

أيا كان ذلك ، يتدحرج فى طريقه دون أن يرده شيء

٢١

كم أخشى أيها القديسون الطيبون وأنا أخوض

أن أطأ بقدمى على خد رجل ميت ،

فى خطوة ، أو أشعر بالرمح الذى أدفعه

بحثًا عن فجوات ، يتعثر فى شعره أو لحيته !

ربما كان ما طعنته هو جرذ الماء ،

ولكن، يا للهول ! إن الصوت يشبه صرخة رضيع.

٢٢

سعدت بالوصول إلى الضفة الأخرى.

إذ صرت الآن فى بلد أفضل. يا له من بريق زائف.

من هم المناضلون، وما هى الحرب التى أشعلوها،

وأى أقدام همجية تلك التى داست على التربة الرطبة

فتطايرت فى شكل طرطشات؟ ضفادع فى خزان مسموم،

أو قطط برية فى قفص حديدى قضبانه محماة إلى حد الاحمرار.

٢٣

ربما لاح القتال فى تلك البقعة المنحدرة

ما الذى حبسهم هناك: وأمامهم كل هذا السهل المنبسط؟

ليس ثمة آثار أقدام تقود إلى تلك الإسطبلات المرعبة

وليس ثمة آثار تقود للخروج منها.

أثر الشراب المخمور على عقولهم بغير شك

فصاروا مثل عبيد التركى يجدفون فى مركب بلا أشرعة

ليهنأ هو بتمضية وقت فراغه، يوقع المسيحيين ضد اليهود.

٢٤

أكثر من ذلك - بمئات الياردات - ما سبب وجوده هناك؟!

ما فائدة هذه الآلة التى أسىء استخدامها، هذه العجلة؟

أو الفرملة، ليست عجلة تلك الجرافة الموضوعة على بكرة
تهرس أجسام الرجال فتجعلها كالحرير؟ رغم كل الهواء
الذى تخرجه الآلة الملقاة على الأرض دون وعى،
أو ربما أحضرت لسن أسنانها الصلبة.

٢٥

ثم جاءت قطعة أرض هابطة، كانت غابة فى الماضى،
يليها مستنقع، هكذا قد تبدو، والآن مجرد أرض
يائسة قضى عليها (هكذا يمرح الأحمق،
يصنع شيئاً ثم يشوهه، حتى يتغير مزاجه
ويذهب بعيداً!) وعلى بعد مسافة
توجد بركة، وصلصال وحصى، ورمل وقحط أسود قاتم.

٢٦

ها هو يلطخ المكان بغيظ وانفعال
بلون المرح ولون التجهم يضع رقعاً حيث تنخفض الأرض
وتتكسر مثل الطحلب أو البثور
إلى أن جاء البلوط المتجمد، فانفتح فيه شىء
أشبه بفم مشوه انشقت شفته
فانفتح عن آخره، ومات عند الارتداد

إن ما نحن عليه وما يمكن أن نراه (إحدى أفكار إمرسون) يحفز القارئ إلى أن يجد فى رولاند الباحث الذى قد تحطم بدرجة يصعب معها الكشف عن المعادل الأدبى، فدانتى وهو يسير فى الجحيم، كان يتجنب هذه الكلمات المرعبة المراوغة مثل "لكن، أخ! إنها تشبه صرخة طفل رضيع" فالجرافة التى تتحدث عنها المقطوعة ربما كانت آلة تعذيب ، لكن القارئ قد خامره الشك. إذ يبدو أن رولاند هو نفسه الذى يحطم ويشوه كل شىء يراه ، والذى يفشل، تبعًا لهذا، فى رؤية الهدف الحقيقى لرحلة بحثه إلا بعد فوات الأوان:

٢٧

وعلى نفس البعد من النهاية فإننى ما زلت !

المسافة ليست شيئًا ، لكن المساء حل ، لا شىء

يهدى خطواتى إلى الأمام ! عند هذه الفكرة ،

ظهر طائر كبير أسود اللون ، صديق أبوليون Apollyon الحميم[١]،

وأبحر بعدى ، لم يخفق جناحه العريض المقيد الذى يشبه التنين ،

والذى لمس قبعتى - ربما كان هو الدليل الذى أبحث عنه .

٢٨

لأننى بحكم النظر إلى فوق ، صرت

حاقداً على الظلام ! فقد أخلى السهل مكانه

من حولى للجبال - بهذا الاسم الذى نباركه

اختفت الآن المرتفعات والأكوام الدميمة من المشهد

(١) أبوليون هو ملاك الجحيم . (المترجم) .

كيف حدث هذا الذى أثار دهشتى - هل تحل أنت هذا اللغز ؟

لا يتضح لنا أبدًا كيف كان الخلاص منها .

٢٩

لكن لاح لى أننى قد عرفت

بمكيدة دبرت للكيد لى ، متى ؟ الله وخده يعلم

ربما كان ذلك فى حلم مزعج ، انتهى هنا الطريق

فأمضى إلى هناك وبينما يحيط اليأس بى .

فجأة ، جاء صوت قرقعة

كالتى تحدث عند إغلاق مصيدة ها أنت الآن داخل العرين .

ليس من الأرجح أن يكون الطائر الأسود الكبير صديقًا حميمًا لأبوليون الذى نراه فى سفر الرؤيا الذى كتبه القديس يوحنا (٩: ١١) يسمى "ملاك الهاوية التى ليس لها قرار" أنا لا أعرف فى الإنجليزية إلا مقطوعات قليلة يمكن أن تثيرنا أو تحرك مشاعرنا مثلما تفعل المقطوعات الأخيرة من هذه القصيدة:

٣٠

احترق كل شىء وحل بى فى وقت واحد ،

هذا هو المكان ! وهذان التلان إلى اليمين

انحنيا كثورين تشابكا قرنًا بقرن فى قتال ؛

بينما إلى اليسار جبل مرتفع أملس . . غبى ،

أخرق ، نائم فى نفس اللحظة ،

بعد أن أفنى حياته كلها يستعد لهذا المشهد !

٣١

ما الذى يوجد فى قلب البرج غير البرج ذاته؟

البرج المستدير، الأعمى كقلب المعتوه،

قد بنى من حجر بنى اللون، لا مثيل له فى العالم كله.

شيطان العاصفة الساخر يشير على البحَّار

أن يتجه إلى الصخرة المغمورة ليصطدم بها،

فقط حين تتحرك المركب.

٣٢

لست أرى - بسبب ظلمة الليل ربما - لماذا، عاد

النهار ثانية من أجل هذا! قبل أن يترك

الشمس الغاربة أن تشعل شقوق التلال،

التلال كالعمالقة فى ساعة الصيد، واضعة

ذقنها على يدها، لترى اللعبة عن بعد

"اطعن الآن، واجهز على هذا المخلوق - وضع نهاية له!"

٣٣

ألا تسمع؟ عندما تحيط بك الضجة من كلّ مكان!

إنها تتزايد مثل دقة الأجراس، تردد على مسامعى

أسماء جميع المغامرين الضائعين من أندادى،

كم كان هذا قويا، وذلك جسوراً،

وذاك محظوظا، لكن كل هؤلاء القدامى

ضاعوا واحداً بعد واحد وطواهم الصمت والسكون

لحظة واحدة دقت أجراس الموت.. واستجمعت أحزان السنين.

٣٤

هنالك وقفوا اصطفوا على جانبى التل

كى يشهدوا اللحظة الأخيرة فى حياتى، هيكلا حيا

ويأخذوا صورة ثانية! فى رقعة من لهب

رأيتهم جميعًا وعرفتهم ومع ذلك..

وضعت النفير بين شفتى

ونفخت فيه غير هياب. "جاء الطفل رولاند إلى البرج المظلم"

من كلمة "احترق كل شيء" فى بداية المقطوعة الثلاثين حتى "فى رقعة من لهب رأيتهم جميعًا وعرفتهم" فأنت تقف مع رولاند فيما كان يسميه وليم بتلر بيتس حالة "اشتعال النار" فبعد تدريب شاق على مدى حياتك من أجل أن تعرف مكانك النهائى حين يحين الاختيار، فإذا بك تفشل فشلاً كاملاً فلا ترى أين أنت إلا بعد فوات الأوان، ما عسى أن يكون الغول الذى يواجهه رولاند الآن؟ هذه القصيدة الرائعة تخبرك أنه ليس ثمة غول، بل البرج المظلم فقط: "ما الذى يوجد فى قلب البرج غير البرج ذاته؟" والبرج متاهة تنتمى إلى كافكا أو بورخاس؛ فليس به نافذة ("أعمى مثل قلب المعتوه") وفى نفس الوقت مكان عادى لكنه فريد، إن الذى يحيط برولاند عند البرج ليس الغيلان، وإنما ظلال الرواد الذين سبقوه، مجموعة الأخوة الذين انطلقوا فى هذه الرحلة المهلكة. كان رولاند، ربما دون وعى كامل منه، يسعى ليس إلى مجرد الفشل،

بل إلى مواجهة مباشرة مع كل المغامرين الذين جاءوا قبله، فهو يسمع فى لحظة الغروب ما يبدو وكأنه جرس عظيم يدق، لكن المدهش أنه يستجمع إرادته وشجاعته لما يجب أن يكون لحظته الأخيرة، والنفير Slug horn (لقد أخطأ شاعر القرن الثامن عشر الصبى - المزور توماس شاترتون فى هجاء كلمة Slogan لتعنى النفير) يتحدى بصوته على طريقة شيلى "نفير النبوءة a trumpet of prophecy" فى السطور الأخيرة من قصيدة "أغنية للرياح الغربية Ode to the West Wind".

أطلق أفكارى الميتة عبر هذا الكون

كالأوراق الذابلة كى تعجل بميلاد جديد ! وبترديد هذه القصيدة

أنثر كلماتى بين البشر

كرماد وذرات من موقد مشتعل

لتسقط من بين شفتى على أرض لم تستيقظ بعد

نفير النبوءة ! أيتها الرياح،

إذا جاء الشتاء، فهل يمكن للربيع أن يتأخر ؟

يضع براوننج نقطة (.) لا علامة ترقيم (:) بعد عبارة "ونفخت"، التى تعنى بوضوح أن عبارة "وجاء الطفل رولاند إلى البرج المظلم" فى ختام القصيدة ليست رسالة البوق المدوى، وحيث إن هذه القصيدة قد وردت على خاطر براوننج فى أثناء كابوس، فهذا قد يعنى أن القصيدة كلها تدور فى عدة دوائر، وأن رولاند لا بد أن يجتازها مرارًا وتكرارًا ولكننى لا أعتقد أن القارئ العادى سوف يراها على هذا النحو، وعنده حق. إن مونولوج براوننج الدرامى العظيم لا تنحل عقدته إلى دائرة مفرغة، وإن السائل، رغم أنه عدمى ومدمر ذاتيا، فإنه يستعيد كرامته فى المواجهة الأخيرة مع كل هؤلاء الذين فشلوا قبله عند البرج المظلم. فليس ثمة مارد: هناك نفوس أخرى فقط ونفس رولاند، يتدفق الفرح فى المقاطع الأربعة الأخيرة، وهذا المجد الذى يستشعره القارئ المتعاطف هو نفسه الذى يستشعره الطفل رولاند. لقد جددنا النفس وأكبرناها، رغم يأسها، وسعيها إلى الفشل المؤدى إلى التهلكة والانتحار. إن عمق هذه القصيدة إنما يؤكد أصالة موسيقى الانتصار الأخيرة.

والت ويتمان

لمونولجات الدرامية التى كتبها تنيسون وبراوننج تمثل أحد النماذج العليا فى الشعر الإنجليزى لأنها تصور عملية الاستبطان الذاتى وحالة اليأس النهائى من كل شىء ما عدا قوة النفس وقدرتها على التحمل والمجابهة، فتراث الشعر الإنجليزى من هاملت شكسبير وشيطان ميلتون حتى الحركة الرومانسية يصور نموذجى "يوليسس" و"الطفل رولاند جاء إلى البرج المظلم" والشاعران الأمريكيان العظيمان المعاصران لتنيسون وبراوننج هما والت ويتمان وإميلى ديكنسون، مبدعان أصيلان، على قدر كبير من المراوغة والغموض فى علاقتهما بالشعر الإنجليزى، إذا كان لى، كما أزعم، أن أقول إن تقوية النفس هى السبب الأول للقراءة، فإن ويتمان وديكنسون هما شاعران فى الأساس. فعقيدة الاعتماد على الذات الأمريكية، والتى ابتكرها رالف والدو إمرسون تنتصر عند ويتمان وديكنسون بطرق مختلفة ومذهلة فإمرسون يعلمنا الثقة بالنفس، لا تبحث عن نفسك خارج إطار نفسك، فقصيدة "أغنية عن نفسى" التى كتبها والت ويتمان هى نتيجة مباشرة لتوجيهات إمرسون. وبأسلوب أشد مراوغة، تحمل قصائد إميلى ديكنسون الغنائية فكرة الاعتماد على النفس وتصل بها إلى درجة عالية من الوعى لم يصل إليها أحد من الشعراء بعد شكسبير.

إن الوعى الخارق عند شكسبير (كما سبق أن لاحظت) يتفوق فى استراق السمع الذاتى: هاملت، وياجو، وكليوباترا، وبروسبيرو. وتحافظ إميلى ديكنسون على هذه الخاصية التى تميز شكسبير، لكن ويتمان يحاول بصفة مستمرة أن يصل إلى ما هو أبعد منها. إن صدمة استراق السمع إلى ذاتك تأتى من إدراكك لوجود ذات أخرى غير متوقعة. فالشاعر ويتمان، وبالأخص فى قصائد مثل "أغنية عن نفسى" وفى "مرثية لمن جرفه تيار البحر " Sea-Drift elegy عند تراجعى فى محيط الحياة As I Ebb'd with the Ocean of Life، يقسم كيانه إلى ثلاثة أقسام: نفسى، و"حقيقتى" أو "أنا نفسى" ، ثم روحى. هذه الخريطة السيكولوجية هى عمل أصيل بدرجة رفيعة، ومن الصعب ضمها

إلى نموذج فرويد أو أى خريطة أخرى للعقل. لكنها رغم ذلك سبب أولى لماذا يجب علينا أن نقرأ والت ويتمان، وهو شاعر ثرى متعدد الألوان والأشكال، مختلف جدا عما يحسبه معظم مفسريه أو شارحيه.

رغم ما يعلنه عن نفسه بأنه شاعر الديمقراطية، فإن ويتمان فى أفضل وأعظم سماته شاعر صعب، ومن شعراء النخبة، ونحن لا نشك أبدًا فى حبه لقرائه الذين يصورهم، ولكن الصورة التى يرسمها لنفسه هى صورة شخصية فنية persona، أى قناع يغنى من خلاله. ليس هناك والت ويتمان حقيقى كفرد، هناك الشاعر (كمقابل للإنسان) وهو ميال أكثر للإثارة الجنسية الذاتية أكثر من ميله إلى أفراد جنسه، وفوق هذا فهو "المغنى المتوحد" أكثر منه المحتفى بالمهانين والمصابين (وإن كان هو يحاول أن يكون كذلك أيضًا). أنا لا أفترض أن ويتمان يستخدم الحيل الخادعة، لكن ما يعطيه من إحساس بجوانب الديمقراطية، يذهب بها أحيانًا ويجعل من فنه إطارًا للانتقال. لكن هناك دائمًا ثراء، هو وديكنسون فقط بين الشعراء الأمريكيين اللذان يظهران "وفرة الازدهار flora abundance" التى حاول والاس ستيفنس أن يقلدها مؤخرًا.

نحن نعرف (أو نظن أننا نعرف) والت ويتمان بصورة أفضل "فوالت ويتمان، واحد من غلاظ الطبع الأمريكيين" لكن ذلك هو الشخصية أو القناع الذى يرتديه شاعر "الأغنية عن نفسى" إن ويتمان يعرف أكثر، لأنه شاعر صعب بصورة مدهشة، مع أنه يقول خلاف ذلك. إن أعماله تبدو سهلة ولكنها رقيقة ومراوغة:

تأتينى هذه الأشياء ليلاً ونهاراً ثم تغيب عنى مرة أخرى

لكنها ليست هى أنا نفسى.

بعيداً عن الشد والجذب أقف كما أنا،

مسروراً، مختالا عطوفًا، كسولاً ومنفرداً

ينظر إلى أسفل منتصبا، أو يحنى ذراعًا على أخرى غير ملموسة،

ناظراً ورأسه يميل جانبا متطلعا لما سوف يأتى فيما بعد،

داخل اللعبة وخارجها يشاهدها وهو مندهش.

أغنية "أنا نفسى" Me myself تتسم بالجمال والسحر وروح العزلة، فتعبير "أنا نفسى" الجذاب يوحى بالسلام وإن كان فيه لمسة حذر من التطفل . يبدأ ويتمان أغنيته بلقاء يغلب عليه طابع العرى مع التأمل أكثر من الميل إلى الجنسية المثلية بين نفسه الخارجية وروحه والتى تبدو لغزًا كبيرًا بالنسبة له، لكن من الممكن اعتبارها خاصية شخصية أو طبعًا مميزًا يناقض الشخصية الفردية أو النفس (المذكرة) الفظة، ومن ثم فإن حقيقتى أو "أنا نفسى" يمكن أن تكون على علاقة سلبية فقط مع روح الشاعر ويتمان:

إننى أؤمن بك يا روحى، والآخر الذى هو أنا يجب ألا يذل

نفسه لك، ولا أن تذل نفسك للآخر.

إن ضمير المتكلم "أنا" هو "نفسى myself" فى قصيدة "أغنية عن نفسى"، أو شخصية ويتمان الشعرية. "الآخر هو أنا The other I am" هو "أنا نفسى" شخصية الشاعر الداخلية الحقيقية. إن ويتمان يخشى من تبادل الإذلال بين شخصيته وذاتيته الحقيقية، والتى تبدو قادرة فقط على علاقة السيد بالعبد، وهى نفسية مازوكية سادية مدمرة للاثنين فى النهاية. يمكن للقارئ أن يظن أن "والت ويتمان هو واحد من غلاظ الطبع الأمريكيين"، أتى إلى الوجود لكى يمنع مثل هذا التدمير المتبادل. إن ويتمان يعرف شخصيته الشعرية معرفة جيدة جدا، لأنه (طبقًا لرأى فيكو) فإننا نعرف فقط ما صنعناه بأنفسنا. أما داخلية نفسه أو "نفسه الحقيقية" فإنه يعرفها أيضًا، وبطريقة مدهشة عندما نتساءل ما أقل الذين يعرفون بيننا مثل هذه المعرفة. الذى لا يكاد ويتمان يعرفه هو ما يسميه "روحى my soul" فأن "تؤمن بها" لا يعنى "معرفة" وإنما قفزة إلى الإيمان. إن روح ويتمان لغز، أشبه شىء بالروح الدائمة لأمريكا، والقارئ لن يشعر أبدًا بأن ويتمان مستريح معها، رغم العناق المتناغم الذى يفتتح به قصيدة "أغنية

عن نفسى" وهنا نصل إلى معرفة أن "أنا نفسى Me myself" هى الجزء الأفضل والأعرق فى ويتمان، الذى يعود بنا إلى ما قبل الخليقة، حيث كانت الروح جزءًا من الطبيعة، وكانت هى العنصر المجهول فى الطبيعة. نحن نعلم بوضوح من قراءة ويتمان ما يبدو أن الكثير من الأمريكيين يعرفونه بطريقة ضمنية، ذلك أن الروح الأمريكية لا تشعر بالحرية إلا إذا كانت وحيدة بمفردها، أو "وحدها فقط مع المسيح"، كما يعلمنا الإنجيليون. كان ويتمان هو مسيح نفسه، ورغم هذا، فإنه يشارك فى نبض الروح الأمريكية، ويحولها إلى ما يمكن أن يكون أعظم قدراته المتنوعة إلى قوة تتحدى الطبيعة، فى تناغم مع روحه هو، كأنما فى التبادل يجدون قوتهم المشتركة:

ما أسرع أن يقتلنى شروق الشمس الهائل المبهر.

إذا لم أبعث بإشراقة الشمس من داخلى الآن ودائماً.

نحن نرتفع أيضاً بإبهار وضخامة الشمس،

لقد وجدنا أنفسنا يا روحى فى إشراقة الصباح الهادئ الباردة

إن الانتقال من أنا، شخصية والت ويتمان، إلى نحن، نفس وروح معًا، هو الانتصار لإشراقة الشمس الرائعة هذه. هو أعظم الشعراء الأمريكيين جميعًا (حيث يتفوق حتى على إميلى ديكنسون ، وهنرى جيمس)، إذ إن ويتمان يتجاوز الحدود التى تجعل روحه شيئًا يصعب التعرف عليه، موضوع العلاقة بين الطبيعة وويتمان هو محك التفوق، والقرار هنا فى صالح الشاعر. إن الكيفية التى تقرأ بها هذه الفقرة يجب أن تؤكد جسارة "الآن ودائماً" وهو إعلان غير عادى للاعتماد على النفس بقوة هائلة. الآن ودائماً أجد السؤال "لماذا نقرأ؟" أكثر تشويقًا بحيث يستحوذ على الاهتمام. إن القراءة الصبورة والعميقة لقصيدة "أغنية عن نفسى" تأخذنا إلى حقيقة "الشىء غير القابل للمعرفة". سأل أحد الأطفال ويتمان: ما هو العشب؟ ولم يستطع الشاعر أن يجيب: "أنا لا أعرف عنه أكثر مما يعرفه هو". ثم إن عدم المعرفة يحفز الشاعر إلى سلسلة رائعة من المشابهات.

أظنه علامة نزعتى الفطرية المنسوجة

بأوراق الأمل الأخضر ، أو لعلها منديل الرب ،

هدية معطرة أسقطت عن قصد كى تكون تذكاراً ،

يحمل اسم صاحبه فى مكان ما من الركن ،

بحيث يمكننا أن نرى ونلاحظ ، ونقول لمن هذا؟

أو أننى أظن أن العشب هو ذاته طفل ،

من نتائج الخضرة ،

أو أننى أظن أنه نسق هيروغليفى ،

معناه أنه يورق فى أرض شاسعة وأرض ضيقة ،

وينمو بين شعوب سوداء وشعوب بيضاء ،

كانوك ، توكاهوى ، عضو الكونجرس ، كوف ، جميعاً

أمنحهم نفس الشىء ، وأتلقى منهم نفس الشىء .

والآن يظهر لى شعر القبور الجميل غير المهذب .

سوف أكون رقيقاً فى تعاملى معك أيها العشب المجعد ،

ربما تكون أنت الذى يظهر من صدور الفتيان للعيان ،

ربما لو أننى عرفتهم لكنت أحببتهم ،

ربما تكونون أنتم من صلب رجال عجائز ، أو من نسل أطفال رضع

أخذوا توأ من أحضان أمهاتهم ،

وأنتم هنا الآن في أحضان الأمهات.

هذا العشب أسود داكن لا يأتي من رءوس الأمهات العجائز البيض،

وأشد سوادا من لحى الشيوخ التي فقدت لونها الأسود،

لا يأتي من تحت أسقف الأفواه الذابلة الحمراء.

"إن شعار نزعتي الفطرية، المنسوجة بأوراق الأمل الأخضر" توحي بأن اللون الأخضر الطازج شعار لما أسماه رالف والدو إمرسون الجدة The Newness. وكان إمرسون يعني "بالجدة" تدفق لطاقة روحية جديدة سامية، وبالنسبة لويتمان، فإن هذه الجدة نشأت في العناق الرمزي بين النفس المزعومة وبين الروح المجهولة التي تفتتح القصيدة، أهم أعماله، إن علاقته بروحه علاقة مليئة بالأمل، ولكنها محدودة، تبعًا للنهج الأبيقوري. "أوراق العشب" عنوان القصيدة اللغز يجمع بين الورقة، وهي استعارة محورية في الشعر الغربي، واستسلام ينسب للشاعر هومر لقصر حياة الفرد، بالإضافة إلى صورة من أشعياء النبي ومزامير داود تؤكد أن الكائنات الحية جميعًا مثل العشب، قصيرة العمر بصورة مثيرة للحزن. ثم إن العنوان "أوراق العشب" يتجاوز معرفته الحزينة بالموت، ويصير إثباتًا لمادة ما في داخلنا هي التي تبقى. "لا نهاية للأوراق الجافة الصلبة والأوراق المتساقطة في الحقل". كتب ويتمان هذا مباشرة قبل سلسلة تخميناته حول السؤال "ما هو العشب؟" فالسحر الهائل في المداعبة "منديل الرب" يؤدي لرؤية العشب في حد ذاته كطفل، كنسق هيروغليفي يذيب الخلافات والفروق العرقية والاجتماعية، وهو أسلوب أصيل بدرجة رائعة لكنه ينسب للشاعر هومر "والآن يبدو لي شعر القبور غير المهذب الجميل".

أسلوب أمريكي، ينبئ بهيمنجواي، ناشئ عن التحولات السريالية للعشب: "هذا العشب أسود لا يأتي من رءوس الأمهات العجائز البيضاء". نحن نحتاج إلى قراءة ويتمان من أجل الرؤى التي يمدنا بها، وأيضًا لأنه لا يزال يتنبأ بلغز الوعي الأمريكي

الذى لم يحل بعد. فالعالم الذى يتحول دائمًا ليصبح أمريكيًا يحتاج إلى أن يقرأ ويتمان، ليس فقط لكى يفهم أمريكا، لكن لكى يفهم بدقة أكثرماهى أمريكا خلال عملية التحول .

دكنسون وبرونتى والأغنيات الشعبية و"توم أوبدلام"

تنتمى **إميلى ديكنسون** من الناحية الاجتماعية إلى تراث الطبقة الراقية ، وقد خرجت الكثير من قصائدها القوية على معظم ما درج عليه الغرب فى التفكير والثقافة، وهى من هذه الناحية تتعارض مع ويتمان، وهو أعظم معاصريها الذى حذا حذو أستاذه إمرسون، والذى كان مجدداً فى الشكل وفى الموقف الشعرى . وكانت دكنسون، شأنها شأن شكسبير ووليم بليك تمعن التفكير فى كل شىء، وتعاوده لنفسها. ومن يقرأ دكنسون عليه أن يكون مستعدا لكى يتصارع مع أصالتها المعرفية. وجائزته شىء فريد، إذ إن دكنسون تعلمنا أن نفكر بصورة أكثر دهاء وبكثير من الوعى فى مدى صعوبة الانشقاق على التقاليد المتأصلة فى أعماقنا .

وقد بلغت دكنسون درجة من الأصالة يستحيل معها أن نضعها فى تصنيف معين شأنها فى ذلك شأن شكسبير .. فهل هما شاعران مسيحيان أو عدميان؟ فشكسبير مختفى وراء شخصياته المسرحية ، وهوحريص ألا تعرف أبداً إذا كان كل من هاملت وفلستاف يتحدث نيابة عنه أو ينفرد بالتحدث إليه؟ وأى القصائد من بين عشرات القصائد القوية عند دكنسون هى التى تمثل على وجه التحديد وعيها المرهف والمتحرك ؟ إن رسائلها لا تساعد فى الإجابة على هذا السؤال ، (ولا يمكن أن تساعدنا فى الكشف عن غموض حالتها الجنسية النفسية) ، لأنها ليست رسائل بالمعنى الدارج، ولكنها قصائد شعرية منثورة كتبت بدهاء شديد مثل قصائدها الغنائية.

إن المسيح الذى قام من الأموات أو المسيح الفادى لا يعنيان إلا شيئًا قليلاً بالنسبة لدكنسون، ومع ذلك، فإن آلام المسيح كانت قريبة منها جدا، وأى إيحاء

بالانتصار على الآلام كانت أشد قربا من ذلك ، لقد صار العذاب واحدا من أنماطها الشعرية . كانت دكنسون مستغرقة بعمق فى الإنجيل، مع أنها لم تكن قط مسيحية بالمعنى الرسمى ، ففى وسعها أن تكتب عن نفسها باعتبارها "إمبراطورة كالفارى" Empress of Calvary و"عروس الروح القدس" ، وهى تعبيرات مجازية غامضة تشكل جزءا من الأسطورة الشخصية التى أصرت على أن تحياها، ولا سيما فى سنواتها الأخيرة. لقد قرأت الإنجيل مرات كثيرة بمثل ما قرأت شكسبير وديكنز بحثًا عن شخوص يمكنها استيعابها ضمن معاناتها الدرامية الشخصية . فديكنسون راسخة فى التعبير الساخر، بحيث يتعذر تفسير أى جزء من هذه القصة بالمعنى الظاهر . ولدينا وفرة من البيانات عن سيرتها الذاتية التى تدلنا على أن قصة دكنسون ما هى إلا دراما ضياع الشهوة الجنسية ، وربما كان مرجع ذلك على تشارلس وادزويرث وزوجة شقيقها سوزان، والأرجح أنه راجع إلى صمويل باولز والقاضى أوتيس فليب لورد. ولكن حتى ضياع الشهوة الجنسية تحوله دكنسون إلى صور شعرية. ومن كل هذه الروائع فى الضياع الإنسانى، فإننى مهتم جدا بالقصيدة رقم ١٢٦٠ :

لأنك ماض

ولن تعود أبدًا

وأنا، مهما كنت كاملة

ربما أغفل عن مسارك

ولأن هذا الموت هو نهاية المطاف

رغم أنه مبتدأ كل شيء

فإن اللحظة الحالية سوف تبقى

وتعلو فوق أسوار الفناء

ومن الأهمية أن كل شيء قد عاش
ليقتفى هذا الآخر ويتحرى
كى يصل إلى اكتشاف أن أحدا من الآلهة
لا يقوى على تدميره

تبقى الأبدية افتراضا
فى اللحظة التى أدرك فيها
أنك أنت يا من كنت الوجود كله
نسيت أن تعيش

إن الحياة التى " هى " سوف تكون عندئذ
شيئًا لم أعرفه قط
مثل جنة الخلد الوهمية
حتى أدخل فى نطاق عالمك

"الحياة التى ستكون لى " عندئذ
مقر إقامة عاديا جدا

إلا إذا رأيت فى وجه فادينا

وجهك أنت -

من يشكك فى الخلود

له أن يبادل معى

فوجهك الغامض يحجبنى

عن كل شىء إلا هو -

عن السماء والجحيم أتنازل أيضًا

عن الحق فى التأنيب

لمن يبدل هذا الوجه

من أجل صديقه الذى لا يقدر بثمن

إذا كان "الله محبة" كما يعترف بذلك

فنحن نظن أنه لا بد أن يكون كذلك

لأنه "إله غيور"

كما يخبرنا بكل يقين

وإذا كان " كل شىء ممكنًا" لديه

كما يقر إلى جانب ذلك أيضًا

بإنه سوف يرد لنا فى النهاية

آلهتنا المصادرة.

وإذا كان القاضى لورد هو المثال الخاص المقصود بعبارة "آلهتنا المصادرة" "فهو أمر لا نعرفه، ولكن أى واحد منا سوف يشعر بالهلع عندما يقرأ قولها "وأنت يا من كنت الوجود كله نسيت أن تعيش" ولفظة "كاملة "absolute" فقد تعنى هنا " الكمال" أى " الخالص " وبالتالى فإنه يعنى الكمال "المطلق " . وقد يظن أن هذه القصيدة العنيفة إنما تمثل دكنسون بصورة مطلقة : فهى قوية غير مهادنة ، تسير على إيقاع موسيقى الروح. إنها تنادى عشيقها الذى رحل أن يبقى طيلة زمن القصيدة " وأن تعلو فوق الفناء" .. إن صراعها ليس مع الموت ولا مع الله، لكن مع عشيقها الراحل أولا، ثم مع الحكمة التقليدية لتعزية من فقد عزيزا . إن أى قارئة تنشد هذه القصيدة لنفسها بصوت مسموع سوف تكتسب شيئًا من قوة ديكنسون غير الطبيعية ، وهى جزء من العزاء الذى يأتى قبل أوانه. إلا أن قوة القصيدة الهائلة تبقى فى الاعتماد على الذات بصورة فذة . وهى التى تنافس بها ويتمان و سلفهم المشترك : رالف والد و إمرسن. والقصيدة ١٦٢٠ أشبه بترنيمة ، تخطو عبر رباعياتها العشر بإحساس محقق لما اكتشفه الحب فيما وراء القوة ، حتى قوة إله الفناء .

إن أفضل نظير لعاطفة إميلى دكنسن المتأججة نجده فى حفنة القصائد الباقية التى كتبتها **إميلى برونتى** عرافة "مرتفعات وذرنج" حيث تقول:

رغم التبكيت المتكرر، أعود دائما
إلى أحاسيسى الأولى التى ولدت معى
بعيدا عن البحث المحموم وراء الثروة والعلم
من أجل أحلام خاملة لا يمكن أن تكون

لن أبحث عن المنطقة الظليلة :

فهى فراغ غير متناه يزداد وحشةً

تتصاعد منها الرؤى فوجًا بعد فوج

فإذا بعالم الأوهام الغريبة يقترب منى

سوف أسير ، لن أقتفى آثار الأبطال القدامى

ولا دروب الأخلاق السامية

ولا بين ذوى الوجوه المموهة الباهتة ،

تلك هى الأشكال الغائمة للتاريخ الماضى

سوف أسير حيث تقودنى طبيعتى الخاصة -

ويزعجنى أن أختار دليلا آخر -

حيث القطعان الرمادية ترعى فى وديان خضراء ،

وحيث الرياح العاصفة تهب على جانب الجبل ،

ماذا لدى هذه الجبال المقفرة يستحق أن نكشف عنه ؟

سوى كثير من الأمجاد وكثير من الأحزان مما لا أقوى على البوح به

فالأرض التى توقظ المشاعر فى قلب الإنسان

يمكن أن تتوسط عالمى الجنة والجحيم

هذه هى أساسًا رؤية الكون بما فيه من جحيم ونعيم كما تتمثل فى" مرتفعات وذرنج "، حيث كان هيثكليف وكاترين الأولى فى طفولتهما يتقاسمان "هذه المشاعرالأولى" فى عالم غير حقيقى ، ولكنه مع ذلك أكثر ثراء من أى حقيقة اجتماعية . فإميلى برونتى تختار بمنتهى الحذق والدهاء عالما ثالثًا، ليس " عالم البحث المحموم " الذى يشعرها بتبكيت النفس ، وليس "البقعة الظليلة" بما فيها من فراغ لا نهاية له، بل تختار ، عوضًا عن ذلك ، أن تسير مدفوعة بدوافع جامحة "حيث تقودنى طبيعتى الخاصة "، وهو أمر يخصها بشكل مطلق، لا يتعلق بنواحى اجتماعية ولا برؤى خيالية .. أما مقاطع قصائدها فهى صعبة لأنها لا تسير فى طريق مرتفعات وذرنج، ولا طريق "طائر مغرد عبر المزرعة " Thrushcoss Grange وهى الأماكن المحلية المقابلة لروايتها الوحيدة . فالذى يعنيها هو مجرد " قلب إنسانى واحد" هو قلبها هى عند استقبالها للرؤى، ليست المتعلقة بالعقيدة بل برؤية "الجبال المقفرة" . أما صورتها النهائية ، الجسورة والفتية ، فهى ترسل التحية إلى الطبيعة فى الشمال الذى يسكن روحها المبدعة ويتوسط التناقضات بين الجحيم والنعيم . فإذا كانت عبارة دكنسون المتناقضة والمعتمدة على الذات "لأنك ماض" توحى بوجود حرية فى العزلة ، فإن مقاطع إميلى برونتى توحى بما هو أكبر كثيرا من حرية إميلى دكنسون الانعزالية، التى تحتفل بضياع الشهوة الجنسية فى حين أن رومانسية برونتى خيالية محضة. والعزلة هى حالة روحية تشترك فيها إميلى دكنسون وإمليى برونتى.

هناك أشياء كثيرة مشتركة بين عالم " مرتفعات وذرنج "وقصائد إميلى برونتى الغنائية وبين الأغانى الشعبية الإنجليزية والإسكتلندية . فهى تشترك فى خصوبة إبداع الحرية الجامحة التى تتخلل أعمال إيملى برونتى ، رغم أن الأغانى الشعبية تفوقها من الناحية الدرامية وفى عمق التأثير. إن الأشعار القصصية القصيرة مجهولة المؤلف دائما ، فى حين أن الأغانى الشعبية وجدت عند جميع الأمم، وقد تنتقل كثيراً

من أرض إلى أرض، و قد ظهرت فى القرون الوسطى المتأخرة، وأداها منشدون للسير الشعبية، ولكن لم يتم تدوين الكثير منها حتى القرن الثامن عشر. ولدينا مجموعة من الشعر الذى نظم بين عام ١٢٠٠ وعام ١٧٠٠ تقريبًا ، ولا ريب فى أنه جرى تنقيحه بصورة حادة فى أثناء الانتقال. ولأن هذه القصائد هى من أفضل القصائد فى اللغة الإنجليزية، فهى تكافئ القارئ بصورة هائلة ، سواء بسبب القصائد فى حد ذاتها أو لأن وليم بليك وروبرت بيرنز ووليم واردز ويرث وصمويل تيلور كولردج وجون كيتس قلدوها، وحاكاها فيما بعد د.ج. روزتى ووليم مورس و أ. س. سوينبرن وفى العصر الحديث هاوسمان وكبلنج ويتس.

ولدى معظمنا أغانى شعبية أثيرة، وأنا شخصيا أفضل أغنية **"السير باتريك سبنس"** :

يجلس الملك فى مدينة دمفرلنج

يحسو نبيذاً بلون الدم الأحمر

"فأين أجد بحارًا محنكًا يبحر بسفينتى هذه؟" .

فنهض فارس عجوز وتكلم

وكان جالسًا عند الركبة اليمنى للملك

وقال : "سير باتريك سبنس هو أفضل بحار يشق عباب البحر بسفينته"

كتب الملك رسالة ملفوفة

وطواها ومهرها بإمضائه

وبعث بها إلى السير باتريك سبنس

الذى كان يتمشى على الرمل .

وكان السطر الأول الذى قرأه السير باتريك
مبعث ضحكة مجلجلة صدرت عنه
أما السطر الثانى الذى قرأه السير باتريك
فقد أغرق عينيه بالدموع

آه ، من ذا الذى دبر هذه المكيدة ضدى
أن أخرج خارجًا وفى هذا الوقت من السنة
لأظل بعيداً أمخر عباب البحر

"اسرعوا ، اسرعوا يا رجالى السعداء
فسفينتنا الجميلة سوف تبحر فى الصباح "
"أوه ، قل شيئًا غير هذا يا قبطانى العزيز
فأنا أخاف من العواصف المهلكة " .

"فى هزيع ليلة الأمس
رأيت القمر الجديد ورأيت القمر القديم بين ذراعيه
فارتعدت وارتعشت يا عزيزى القبطان

لعلنا معرضون للمخاطر" .

آه ، كان نبلاؤنا الإسكتلنديون يكرهون
أن تبتل مراكبهم المصنوعة من الفلين
ولكن قبل أن يلعبوا تلك اللعبة
يتركون قبعاتهم تسبح فى الماء وحدها

آه ، ما أطول وقوف سيداتهم
وهن يمسكن بالراوح فى أيديهن
حتى يباغتهن السير باتريك سبنس
وهو يعدو مبحرا نحو البر ،

آه ، ما أطول وقوف السيدات
وفى شعورهن أمشاطهن الذهبية
وهن ينتظرن سادتهن الأعزاء
لأنهن لن يرونهم بعد ذلك

وفى منتصف الطريق إلى آبردور
وهو على عمق ثلاثمائة وخمسين قدمًا
هناك يرقد السير باتريك سبنس الطيب
وعند قدميه يجلس اللوردات الإسكتلنديون

افتتن كولريدج بقصيدة " السير باتريك سبنس" فاتخذها نموذجًا لنفسه يحتذيها فى " قافيــة الملاح القديم" ففى الأغانى الشعبية ما يشبه التنبؤ بالتكنيك السينمائى ولا سيما المونتاج، كالانتقال الفجائى فى السطر الأخير من المقطع الشعرى الثالث، وفى السطر الأخير من المقطع الشعرى الثامن . وقصيدة " السير باتريك سبنس" بوصفها قصيدة سردية لا يمكن أن تفضلها أى قصيدة أخرى ، فالحكاية تقفز إلى خاتمتها التى ليس منها مهرب، وتجعلنا نتعجب من الحوار الافتتاحى الذى جرى بين الملك شارب النبيذ ومستشاره العجوز. ومن المؤكد أن السير باتريك، الذى كان يضحك فى بادئ الأمر ، ثم بكى ، يحكم على عاقبة هذا الحوار بأنه مؤامرة ناجحة على حياته.

والأغنية الشعبية تقفز بصورة بديعة من مجرد الإنذار بوقوع عاصفة مميتة فى المقطع الشعرى السابع إلى المقاطع من الثامن إلى العاشر، فتتفادى بذلك الحديث عن تحطم السفينة وغرقها فعلاً . وإن السخرية الرفيعة لتتناقض مع بهرجة النبلاء الإسكتلنديين الغرقى – وأحذيتهم ذات الكعوب الفلينية التى يخافون عليها أن تبتل، وقبعاتهم المتراقصة فى الماء، كما تتناقض مع المراوح المزخرفة والأمشاط الذهبية لأراملهم. وأفضل المقاطع الشعرية الذى فيه تمجيد للسير باتريك هو المقطع الذى احتفظ به حتى آخر القصيدة ، حيث ينتهى بنا الأمر إلى صورة للبحر العميق ثم رؤية للسير باتريك وهو يؤدى واجبه ببطولة مع اللوردات الإسكتلنديين القادمين عند قدمى الملاح العظيم حيث ينبغى أن يكونوا.

وأنا أحب قصيدة " السير باتريك سبنس" لأنها تقتصد بطريقة واضحة فى وصف بطولتها الرواقية الفريدة . ويسرى فى طول القصيدة وعرضها شعور بأن البطولة هى بالضرورة مدمرة لنفسها، وتظل مع ذلك مدعاة للإعجاب وأنا عندما أردد قصيدة "السير باتريك سبنس" لنفسى بصوت عال، يتجه تفكيرى إلى بطولة العزلة لدى إميلى دكنسون وإميلى برونتى، اللتين أدركتا ثمن الاعتراف بهما كمبدعتين خياليتين.

ومن الأغانى الشعبية الفائقة الجمال من الناحية الشعرية أغنية "الضريح الضجر" ولعلها كتبت فى أواخر القرن الثامن عشر، أو على الأقل فى النص الذى استشهد به:

ها هى الريح تهب اليوم يا حبيبتى
مع بضع قطرات صغيرة من المطر،
أنا ما عرفت إلا حبيبة واحدة حقيقية
وضعوها فى جوف قبر بارد

سأفعل لحبى الصادق الجميل
ما يفعل شاب مكلوم فى ربيع العمر
سأجلس عند ضريحها وأبكى بحزن
اثنى عشر شهرا ويوم

وبعد انقضاء الاثنى عشر شهرا
بدأت الميتة تتكلم:
"أوه، من ذا الذى يجلس على ضريحى ينتحب
ولا يتركنى أنام ؟"

"أنا هو يا حبيبتى الجالس فوق الضريح
وكيف لى أن أدعك تهجعين،

وأنا اشتاق إلى قبلة من شفتيك الباردتين كالصلصال

وهو كل أملى ومسعاى

" أتشتاق إلى قبلة واحدة من شفتى الباردتين كالصلصال

ولكن رائحة تنفسى للتراب نفاذة

فإذا ظفرت بقبلة واحدة من شفتى الباردتين كالصلصال

فلن تطول أيامك على الأرض

فهناك فى الحديقة الخضراء

حيث اعتدنا يا حبيبى أن نتمشى ،

أجمل ما رأينا من الزهور

قد ذبلت وصارت ساقًا عارية

"ذبلت الساق يا حبيبى وجفت

ومشى الذبول إلى قلبينا

فتجمل بالقناعة يا حبيبى

إلى أن يستدعيك الله بعيداً" .

إن القشعريرة التى يعبر عنها هذا الحديث البليغ المتبادل بين العاشقين تصعب محاكاتها . ويحدثنا جانب كبير من التراث بأن الاحتفاظ بالحزن المرتبط بالشهوة الجنسية أطول من سنة واحدة هو تصرف غير آمن، وقصيدة "الضريح المضطرب"

تذكر تأكيداً بهذه الحكمة، فيوم واحد زيادة هو فترة طويلة، والمحبوبة الراحلة قد جفلت مستيقظة من رقادها. إن هذا لون من ألوان السعادة الفاسدة ، أن يعرف الشاب المحزون ما الذى يخاطر به على وجه التحديد، كما يعرف أن حبه الصادق لا يقدم له أى أحلام وإنما يقدم الفناء وحده . وليس لدى الجانبين أى خداع ، وإنما الذى لديهما هو مجرد وعى مشترك بأنه بعد سنة ويوم واحد يصبح الحزن خطراً على الطرف الباقى على قيد الحياة، ومزعجًا للراحلة. ولكن هذا المعنى المتمثل بالكآبة يختلف نوعًا ما عن الموسيقى الحسية المنبعثة من هذه الأغنية الشعبية غير الصحية . فالمرء يصدم فى بادئ الأمر عندما يسمع الشكوى "لا يتركنى أنام " وهو ما يتوازى مع صدق الشاب المكلوم الذى يشتاق إلى قبلة واحدة من شفتيها الباردتين كالصلصال . إن تكرار هذه العبارة ثلاث مرات "قبلة من الشفتين الباردتين كالصلصال" يطغى على القصيدة ويبرز أقوى رباعية وردت فيها :

أتشتاق إلى قبلة واحدة من شفتى الباردتين كالصلصال

ولكن رائحة تنفسى للتراب نفاذة

فإذا ظفرت بقبلة واحدة من شفتى الباردتين كالصلصال

فلن تطول أيامك على الأرض

للمرء أن يتساءل هل كان للمرأة الراحلة هذا الأسلوب المباشر فى قول الصدق عندما كانت لم تزل على قيد الحياة . فالذى يتحدث ليس شبحًا أو شخصًا غير ميت، ولكنه شخصية تبعث على كثير من الاهتمام . فرسالتها هى موت الحب فى الطبيعة وفى نفسها وفى عشيقها الذى ستمنحه (بناء على طلبه المدرك) قبلة الموت. إن الحب يموت، والقلوب تفنى وما أبرع سخريتها وهى تقول : "فتجمل بالقناعة والرضا يا حبيبى" وهو ما يشير إلى القبلة التى توشك أن تمنحها. وكما هو الشأن فى قصيدة " السير باتريك سبنس" فإن السخرية العميقة فى الأغنية الشعبية تلطف ذلك من عناصرها المثيرة للشفقة .

يعزى جزءا من الافتتان بالأغانى الشعبية إلى كونها مجهلة . وحتى أفضل هذه الأغانى لا ينال من الأهمية مثل أعظم القصائد الغنائية المجهلة فى اللغة . وقد اكتشفت قصيدة "توم أوبيدلام" للمرة الأولى فى كتاب دارج يرجع إلى نحو عام ١٦٢٠ بعد وفاة شكسبير بأربع سنين .

من الجنية العجوز الشمطاء الجائعة
التى سوف تحولك إلى خرق ممزقة ،
فإن الروح التى تقف إلى جوار الرجل العادى
فى كتاب النجوم سوف تحميك وتدافع عنك ،
إن حواسك الخمسة التى تنعم بالصحة والعافية
لن تتخلى عنك أبدًا ،
ولن تهجرك لتتسكع بعيدًا مع توم
وها أنا أغنى ، فأى طعام وأى غناء
وأى غذاء وأى شراب وأى ثياب ،
تعالى إلى سواء كنت سيدة أو آنسة ولا تخشى شيئا
فتوم المسكين لا يؤذى أحدًا
فى ثلاثين عامًا قاحلة جرداء
أغضبت أربعين مرة ،
وبقيت خمسة وأربعين عامًا
فى سجن حبيس قفص حقيقى

يقع فوق العلالى المهيبة فى حصون بيدلام

مع لحية ناعمة رشيقة
وأصفاد قوية شجاعة، وسياط لذيذة الضربات
والجوع صحيا مرات ومرات ومرات.
وهأنذا الآن أغنى، فأى طعام وأى غناء
وأى غذاء وأى شراب وأى ثياب.
تعالى إلى سواء كنت سيدة أو آنسة ولا تخشى
شيئًا فتوم المسكين لا يؤذى أحدًا
انصرف تفكيرى إلى مجدالين أو العاهرة
وإلى وعاء من حساء العشب
مع شىء طويل هكذا، لكم جميعًا بركات السماء
إذا سقطت فى هذا الخرف.
ولم أنم منذ الهزيمة،
وإلى ذلك الوقت لم أستيقظ قط،
إلى أن جاء صبى الحب اللئيم إلى حيث أنام
فوجدنى وجردنى من ثيابى فأصبحت عاريًا
وهأنا الآن أغنى، فأى طعام وأى غذاء
وأى غذاء وأى شراب وأى ثياب

تعالى إلى سواء كنت سيدة أو آنسة ولا تخشى شيئا
فتوم المسكين لا يؤذى أحداً

وعندما قمت فجأة بحلق لحيتى
وتجرعت بشراهة من قنينتى الجلدية،
فى حانة سنديانية رهنت جلدى
كبذلة مصنوعة من رداء ذهبى،
فالقمر هو عشيقتى الدائمة
والبومة الجميلة هى رفيقتى،
والتنين الملتهب العملاق ، وغراب الليل
يعزفان لى موسيقى أحزانى
ولئن كنت أغنى أى طعام وأى غذاء
وأى شراب وأى ثياب
تعالى إلى سواء كنت سيدة أو آنسة ولا تخشى شيئا
فتوم المسكين لا يؤذى أحداً

إن الشلل يجتاح عروقى ونبضاتى
عندما أسرق خنازيرك أو دجاجاتك
فتنطلق حمامتك وهى منقطعة النظير إلى ديكك الرومى

وعندما أريد تناول الطعام مع همفرى

ارتحت فى حديقة سانت بول مع الأرواح اليقظة

ومع هذا لا أرتعب أبداً

ولكننى أغنى ،أى طعام وأى غذاء

وأى شراب وأى ثياب

تعالى إلى سواء كنت سيدة أو آنسة ولا تخشى شيئا

فتوم المسكين لا يؤذى أحداً

إنى أعرف أكثر مما يعرفه أبولو

فكثيراً ما يحدث عندما يستلقى نائماً

أن أرى النجوم منخرطة فى حروب دموية

وإن جرحى السماء ينتحبون ،

وأرى القمر يعانق راعيه

وإلهة الحب تعانق فارسها

وبينما ينطلق أول بوق من نجم الصباح

يأتى بعده إله النار السماوى

وبينما كنت أغنى ، أى طعام وأى غذاء

وأى شراب وأى ثياب ،

تعالى إلى سواء كنت سيدة أو آنسة ولا تخشى شيئا

فتوم المسكين لا يؤذى أحدا

والغجريتان : سناب وبيدرو

ليستا من رفقاء توم

والنشال الذى أحتقره، وممزق الجيوب المحترف والبغى،

ومدعو الشجاعة من البلطجية المجعجعين،

والمتواضع، والأبيض، واللطيف

أتعامل معهم وألمسهم ولا أتخلى عنهم،

أما الذين يعترضون توم وحيد القرن

فهؤلاء يفعلون ما لا يجرؤ النمر على فعله

بينما كنت أغنى ،أى طعام وأى غذاء

وأى شراب وأى ثياب،

تعالى إلى كنت سيدة أو آنسة ولا تخشى شيئا

فتوم المسكين لا يؤذى أحدا

مع جمهور من المعجبين الغاضبين

الذين أتولى قيادتهم

برمح مشتعل وحصان فى الهواء،

إلى البرية حيث أتجول ،

مع فرسان من الأشباح والظلال

هؤلاء استدعيتهم إلى مبارزة

عشر من الفرق تمتد إلى ما وراء أطراف العالم العريضة

وأعتقد أنها ليست مجرد رحلة

ومع ذلك سأظل أغنى، أى طعام وأى غذاء

وأى غذاء وأى شراب وأى ثياب

تعالى إلى سواء كنت سيدة أو آنسة ولا تخشى شيئا

فتوم المسكين لا يؤذى أحداً

أوردت هذه القصيدة المذهلة فى صدد مونولوج براوننج الدرامى المعنون "وجاء الطفل رولاند إلى البرج المظلم" . إن قصيدة "توم أوبيدلام" هى واحدة من عدد من "الأغنيات المجنونة"، وإن لم يشابهها فى جنسها أى قصيدة ولا حتى قصيدة "الأغنية المجنونة" لوليم بليك – حاول أن تنشد القصيدة بالصوت العالى، مكرراً ذلك. فإن طاقتها الهادرة تحرك مشاعر القارئ اليقظ بعمق، وأنا أوصى بشدة بحفظ هذه القصيدة. والمغنى ،المفروض أنه نزيل سابق فى بيدلام (مستشفى بيت لحم فى لندن) يستعطف محتجًا بأنه لا يؤذى أحداً، ويروى نصا يستقيه من تاريخه الشخصى،

ويعرب فى آخر الأمر عن منظور من الرؤى قلَّ أن يحدث فى التاريخ الشعرى. وإنى لا أعرف طبعًا إلا القليل من القصائد الأخرى التى تستهل بما فى أغنية توم أوبدلام من حيث السرعة والمباشرة والحدة الدرامية، حيث جاء فى مستهلها:

من الجنية، العجوز الشمطاء

التى ستحولك إلى خرق ممزقة

فإن الروح التى تقف بجوار الرجل العارى

فى كتاب النجوم سوف تحميك ، وتدافع عنك

إن حواسك الخمس التى تنعم بالصحة والعافية

لن تتخلى عنك ،

ولن تهجرك لتتسكع بعيداً مع توم

فى الخارج لتستجدى طعامك من لحم الخنازير

وبينما كنت أقوم بالغناء ،أى طعام وأى غذاء

وأى شراب وأى ثياب

تعالى إلى سواء كنت سيدة أو آنسة ولا تخشى شيئا

فتوم المسكين لا يؤذى أحداً

ولعل المقصود بكتاب النجوم أنه كتاب خاص بالتنجيم الشعبى الشائع فى ذلك الوقت كما هو الآن، أما الرجل العارى فلعله هرمس، وهو شخصية تتكرر فى مثل هذه الكتب. وإذا كان جنونه قد مزقه إلى خرق، فهو يفسر ذلك بأنه سحر من أعمال الجنية أو الغول، إلا أن توم يتمسك بالحماية الخيالية التى نتمتع بها نحن الذين نصغى إليه، من جانب رجله السحرى العارى. ووظيفة قصيدته بالنسبة للقارئ، تتمثل فى طرد الجنون، وهى الحالة التى وصفها بسخرية مريرة فى المقطع الشعرى الثانى بما فيه كمن ذكريات السجن، "الذى يقع فوق العلالى المهيبة فى بيدلام" والأصفاد القوية والجلد بالسياط والاقتراب من الموت جوعًا.

وسواء كان عنصر الشهوة الجنسية فى "تخريف" توم عنصر خيالى أو لا، فلسنا نعرف ذلك، وإن يكن الأمر بالنسبة له هو ظهور رؤية أخرى: " انصرف تفكيرى إلى مجدالين" وهو يشير هنا إلى مجدالين معينة أو إلى عاهرة أو إلى جنس النساء جميعًا، وأيًا كان الأمر فإن حالة من اجتماع الأوهام المجردة استحوذت عليه :

ولم أنم منذ الهزيمة

وإلى ذلك الوقت لم أستيقظ قط

إلى أن جاء صبى الحب اللئيم حيث أنام

فوجدنى وجردنى من ثيابى فأصبحت عاريا

إن توم وهو ضحية من ضحايا كيوبيد، وإن لم يعرف لذلك زمان أو مكان منذ هزيمة النورمندين فى عام ١٠٦٦ وما بعده، يقوم بالغناء برومانسية خالدة، كما لو كان صغيراً واقعًا فى شرك عصر معين شأنه فى هذا شأن شكسبير :

فالقمر هو عشيقتى الدائمة

والبومة الجميلة هى رفيقتى

والتنين الملتهب العملاق وغراب الليل

يعزفان لى موسيقى أحزانى

وللمرء أن ينصرف تفكيره إلى كثرة من مسرحيات شكسبير التى يمكن إنشاؤها فتصبح جديرة بالسياق. فالبومة أو "غراب الليل" قد صار أليفًا لتوم بفضل الشهاب "التنين الملتهب" ، ومع ذلك يبقى القمر "العشيقة الدائمة" لبيدلام كرمز لحب الأبطال. وتختلط بالعنصر المثير للشفقة فى حياة توم الجوعى لحظات من الرؤية الشكسبيرية الصافية والرؤية التنبؤية لبليك وشيلى:

إنى أعرف أكثر مما يعرفه أبولو

فكثيراً ما يحدث عندما يستلقى نائمًا

أن أرى النجوم منخرطة فى حروب دموية

وأن جرحى السماء ينتحبون

وأرى القمر يعانق راعيه

وإلهة الحب تعانق فارسها

وأن يعرف أكثر مما يعرفه إله الشمس النائم أبولو معناه أيضًا أن يعرف أكثر مما يدركه العقل . إن توم يتطلع إلى السماء فى ليل النجوم الهاوية، "وإن جرحى السماء ينتحبون"، ويجرى مفارقة بين هذه المعارك وبين عناق القمر، فهناك ديانا مع عشيقها الراعى إنديميون، وهناك كوكب الزهرة مع محاربه كوكب المريخ. إنها قصيدة مفعمة بالأساطير، وتوم المجنون هو أيضًا أستاذ للصور المعقدة. فالقمر وهو هلال يطوق نجم الصباح داخل قرون الهلال ، بينما فولكان ، وهو إله النار وزوج نجم الزهرى تتعدد قرونه، ولكن بمعنى آخر ، باعتباره زوجا لمرأة فاسقة أغراها كوكب المريخ الفاسق. وعند استيعاب هذه التلميحات، يبدو المقطع الشعرى ساحراً فى تأثيره، مضيفًا إلى الجمال عنصر الغرابة، وهى معادلة رومانسية فائقة يبدو أن الشاعر المجهول صاحب قصيدة "توم أوبدلام" قد تعلمها من شكسبير. وفى اعتقادى أننى إنما أصغى إلى شكسبير نفسه فى عمليات الانتقال الاستثنائية إلى المقطع الشعرى التالى، وذلك فى هبوط النغم بصورة مفاجئة إلى حالة من الرقة، فى السطرين الخامس والسادس تليهما صيحة التحدى فى السطرين السابع والثامن .

والغجريتان : سناب وبيدرو

ليستا رفقاء توم

والنشال الذى أحتقره، وقاطع الجيوب المحترف والبغى ،

ومدعو الشجاعة من البلطجية المجعجعين

والمتواضع، والأبيض اللطيف

أتعامل معهم وألمسهم ولا أتخلى عنهم

أما الذين يعترضون توم وحيد القرن

فهؤلاء يفعلون ما لا يجرؤ النمر على فعله

وهناك عنصر مدهش مثير للشفقة فى عبارة "المتواضع والأبيض واللطيف، أتعامل معهم وألمسهم ولا أتخلى عنهم".

إن صاحب قصيدة "توم أوبدلام" يصل إلى ذروة التصور فى المقطع الشعرى الرائع الأخير، وهو يذكرنا بسرفانتس وكذلك شكسبير، وليس فى وسعى أن أفكر فى شىء آخر فى اللغة، حيث يبدو أن روحى دون كيشوت وهاملت قد انصهرتا .

مع جمهور من المعجبين الغاضبين

الذين أتولى قيادتهم ،

برمح مشتعل وحصان فى الهواء ،

إلى البرية حيث أتجول ،

مع فرسان من الأشباح والظلال

هؤلاء استدعيتهم إلى مبارزة

عشراً من الفرق تمتد إلى ما وراء أطراف العالم العريضة ،

وأعتقد أنها ليست مجرد رحلة .

وفى بعض الأحيان، حين أخرج للتمشى يعاودنى هذا المقطع بصورة غير إرادية، فإن كنت بمفردى أنشدته. إن هذه الخاتمة المختالة بذاتها والواعية بنفسها هى فى حد ذاتها محك الجودة الشعرية . فهاملت الذى استدعى للانتقام "بفرسان من الأشباح" كان يفضل مباراة يخوضها كيشوته: "عشر من الفرق تمتد إلى ما وراء أطراف العالم العريضة". أما الموت بالنسبة لهاملت . فهو وادٍ لم يعد منه مسافر ولا يعرف عنه شيئًا. ولعل هاملت كان يتحدث مع توم المجنون عن استدعاء أبعد من الخيال : "أعتقد أنها ليست مجرد رحلة ".

وليم شكسبير

إن قصيدة "توم أوبدلام" لو أمكن تفضيلها على وجه الإطلاق كشعر، لوجدت ما ينافسها فى سونيتات شكسبير ومسرحياته. وسوف أتناول بشىء من التفصيل كيف يمكن قراءة "هاملت" وذلك ضمن فصول هذا الكتاب. أما هنا فإننى أنتقل إلى بضع من السونيتات. وإذا كان شكسبير - كما يقول بورخاس - هو كل واحد من الناس كما أنه ليس أحداً منهم، ففى وسعنا أن نقول إن السونيتات هى فى وقت واحد سيرة ذاتية وقصائد عالمية، إنها شخصية وغير شخصية، إنها ساخرة وعاطفية، ثنائية الجنس وغيريته، إنها متفرقة ومتكاملة. وهذا مكان مناسب لتحذير القارئ من الاعتقاد الأدبى المتزايد بغير فائدة بأن لفظة "الأنا" المستخدمة فى خطاب القصيدة إنما يراد بها دائماً أن تخفى وراءها شيئًا أو شخصًا، غير الإنسان الذى كتبها. "فالأنا" فى سونتات شكسبير هى وليم شكسبير الكاتب والممثل المسرحى ومبتدع شخصية فولستاف وهاملت وروزالند وإياجو وكليوباترا. وعندما نقرأ السونيتات نصغى إلى صوت درامى، صوت يشبه هاملت أو لا يشبهه. أما سبب عدم الشبه فهو أننا نصغى إلى شكسبير نفسه، ومؤكد أنه ليس خالق نفسه تماماً . ومع هذا، يبدو هناك وجه شبه بين "ويل" Will فى السونيتات وفى هاملت أو فولستاف، فشكسبير ينحت صورته بأسى، حتى ولو لم يتمكن من تشكيلها تشكيلا تاما . إن الصوت التأملى الذى ينساب فى السونيتات يبذل جهداً كبيراً حتى لإبعاد نفسه عن معاناتها الخاصة، بل أن يبعد نفسه أحيانًا عن مذلتها الخاصة . ونحن نصغى فى السونيتات إلى حكاية لا يمكن وصفها بأنها خيانة، ومع ذلك لا نسمع أبداً أن الحب قد مات على الرغم من أن كل الأسباب كانت تدعو إلى موته.

وفى رأى أن من بين جميع الآثار الغريبة فى الأدب فإن أغربها هو التوازن الذى يقيمه شكسبير فى السونيتات بين اغتراب الذات وتأكيد الذات:

من الخير أن تكون خسيساً بصورة أكبر مما يرى الناس الخساسة ،

وعندما لا تكون كذلك، فإنك تتلقى لوماً على أنك خسيس

واللذة المجردة المفقودة التى اعتبرت هكذا

لا من جانبنا، بل من نظرة الآخرين إلينا

فلأى سبب توجه عيون الآخرين الكاذبة العاهرة

التحية إلى دمى الشهوانى النشيط ؟

أو لماذا يتجسس من كانوا أضعف منى على ضعفى

وهو فى عرفهم يحسب فى الشر ما اعتبره خيراً ؟

كلا، فأنا هو أنا والذين يشيرون إلى إساءاتى،

يقرون بأن لهم إساءتهم الخاصة

قد أكون مستقيماً، وإن كانوا هم أنفسهم منحرفين

فاستناداً إلى أفكارهم السوقية لا يصح لأعمالى أن تظهر

اللهم إلا إذا كان هذا الشر العام هو ما يدينون به.

فكل الناس أشرار، وهم فى شرهم يتسيدون.

هذه هى السوناتا رقم ١٢١ فى سلسلة من ١٥٤ سوناتا. ولسنا ندرى هل قام شكسبير نفسه بترتيبها هذا الترتيب الحالى، وإن كان هذا يبدو محتملاً. ونحن نقترب من ختام ١٢٦ سوناتا موجهة إلى شاب وسيم من النبلاء، والمفروض أنه راعى شكسبير نفسه، (والبعض يظنون أنه عشيقه) وراعيه هو إيرل أوف سوثامبتن . ويود المرء أن يزكى هذه السوناتا للرئيس وليم جفرسون كلينتون، وإن لم يجد فرصة لذلك . إنها أقوى تعبير فى اللغة عن الإدانة للنشاط الشبقى من جانب الآخرين ذوى"العيون الكاذبة العاهرة" وهم " أنفسهم منحرفون " بمعنى أنهم يفتقرون إلى الشرف، وكم كنت أود أن تقرأ هذه القصة القصيرة مراراً بالصوت العالى على شاشات التليفزيون فى

أثناء جعجعتنا الوطنية حول الفضيلة المهددة، كما يتجلى ذلك فى كلام ذوى الرياسات وأعضاء الكونجرس. ولكن قلقى ينصرف إلى كيفية قراءة هذه القصيدة وإلى سبب قراءتها أيضًا، ولهذا أنتقل إلى دراسة هذه القصيدة عن كثب بسبب ما ورد فيها من قرار رائع بالاتهام.

لعل شكسبير قصد بقوله "خسيسًا" حالة من حالات الانحطاط الخلقى، ومع ذلك، فإن اللفظة (كما كان يعرفها) سبقت كإشارة إلى الرخيص فى القيمة أو السعر، ولهذا فقد يكون هناك إشارة أيضا للدونية الاجتماعية. ويدور جزء من التعقيد الوارد فى الرباعية الافتتاحية حول عبارة " التى اعتبرت هكذا ". فهل فى هذا إشارة إلى"الخساسة" أو إلى "اللذة المجردة" ؟ إن شكسبير يتعمد الغموض فى هذا الأمر، وعلينا أن نقرأ القصيدة على هذين الوجهين. وإن السخرية المريرة الكامنة فى قوله الأخير أن تكون خسيسًا بصورة أكبر مما يرى الآخرون الخساسة و"عندما لا تكون كذلك فإنك تتلقى لومًا على أنك خسيس" إن هذه السخرية تعنى فى جزء منها أن المرء قد يسف أيضًا بسلوكه لأنه حتى وإن كان المرء فاضلاً حقيقة، فإن الآخرون ينظرون إلى هذا الأمر بصورة مغايرة. فالناس قد يعتبرون شخصًا خسيسًا مما ينهى اللذة التى يهبها لنا الحب . ومع ذلك فالقراءة الأخرى للنص تثير مزيدًا من الاهتمام لأنها تتسم فعلاً بمزيد من مرارة السخرية. "فاللذة المجردة" قد يراها المراقبون لذة مجردة، ولكن هذا هو حكمهم وليس حكم شكسبير الذى نعرف أن حبه عفيف. وليس فى السطور العشرة الأخيرة من السوناتا رقم ١٢١ ما يفسر هذا الغموض.

إن المتفرجين يتعرضون للتهكم بسبب تهكمهم، وذلك عندما يتطلعون "بإزجاء التحية إلى دمى الشهواني اللعوب" وكأنهم يحيون شكسبير على أدائه الجنسى المفترض الذى يجعلونه رياضة للمتفرجين. وهم أكثر ضعفا من أولئك الذين يوجهون التحية إلى شكسبير، وهم مدانون بسوء النية، سواء كانوا يعتبرون العلاقة البريئة علاقة سيئة أخلاقيا أو كانوا يقدمون المواعظ ضد علاقة غرام واقعية . وللمرة الثانية،

فإن شكسبير لا يحدثنا بالضبط عما يريد منا أن نعتقده، ولكنه بدلاً من ذلك يصدمنا بتصريحه غير المعتاد "كلا، فأنا هو أنا" وشكسبير وقراؤه في ذلك الوقت وفي وقتنا الحالي لا يسعهم أن يغفلوا عن تلميحه إلى سفر الخروج ٣:١٤ حيث يطلب موسى اسم "يهوه" فيرد عليه "يهوه" قائلاً : "أنا الذى هو أنا" وهذه تورية جريئة عن يهوه "كاسم، وهى تعنى بالحرف شيئًا شبيهًا بالقول "سأكون (حيثما وحينما) أكون أنا" . ومن المفترض أن شكسبير لم يعرف هذا، ومن الأرجح إذن أن قوله : "كلا فأنا هو الذى أنا" إنما يعنى أساسًا "أنا هو الذى أنا" ولكن ذلك من قبيل التجديف الشديد . ولم يقدم شكسبير بنفسه على نشر السونيتات، ولعل السوناتا رقم ١٢١ كانت مجرد قصيدة مستقلة ، دون إشارة ضرورية إلى أى علاقة جنسية مثلية مع شاب وسيم من النبلاء، وهو ما لا نعرفه، وربما كانت القصيدة متحمسة له. وكما فعل شكسبير وهو يودع كوميديا "عين بعين وسن بسن" بأسلوبه الشديد البغض والسمو، فإنه لا يؤكد ولا ينكر المقولة السوداء ألا وهى: "كل الناس أشرار، وهم فى شرهم يتسيدون".

إن الغضب يتحول إلى نوبة تشنج محكومة فى السوناتا الرائعة رقم ١٢٩ ، وهى مرثاة لا تشير إلا إلى الخيانة من جانب "سيدة السوناتا السوداء المشهورة والتى لا اسم لها:

إن استهلال الروح فى عبث الفضائح

هو عربدة عملية، وإلى أن تنم العربدة فعلاً

تعتبر عربدة كاذبة، قتالة، دموية، مستحقة للتوبيخ

وهى متوحشة، متطرفة، فظة، قاسية، لا يوثق بها،

فلا تكاد المتعة تتم حتى تحتقر احتقاراً مباشراً.

ثم تلتمس الحكمة القديمة، وبمجرد الحصول عليها

تتعرض الحكمة القديمة للكراهية مثل الطعم الذى يبتلع،

والقصد المرسوم هو أن يصبح آخذ اللذة مجنونا ،

فهو مجنون فى سعيه وفى امتلاكه أيضا ،

فقد حصل على ذروة اللذة ويحصل عليها ويسعى فى سبيل الحصول عليها

وهى فى حقيقتها نعمة ، ولكن إثباتها شر مستطير

ففى السابق ، كانت المتعة مطلوبة ، وبعد الانصراف عنها تغدو حلماً

فهذا يعرفه العالم كله جيداً ، ومع ذلك ليس فيه من يعرف جيداً

إن الابتعاد عن السماء يؤدى بالناس إلى هذا الجحيم.

إن الطاقة الغاضبة فى هذه القصيدة تكاد تكون كقرع الطبول فهى ابتهال للحصول على اللذة التى إنما تومئ إلى مزيد من اللذة ومزيد من الكارثة الشبقية. وقد خلت هذه القصيدة من أى شخوص فالشاب الوسيم بعيد عنها جدا، وحتى السيدة السوداء ليس لها وجود إلا بالتضمين. والعربدة هى البطل الشرير فى هذه المقطوعة من ليل الروح، وختام هذه السوناتا هو شهوة الذكور فى "الجحيم" والجحيم فى اللهجة العامية الإليزابيثية – اليعقوبية يرمز إلى المهبل. والعرف القديم وهو الحزن بعد الجماع يصل إلى ذروته فى السوناتا رقم ١٢٩ ، وإن كان ذلك يحدث على حساب ما هو أكثر من استهلاك الروح. ولغة هذه السوناتا مكثفة جدا، وتحاذر أن تبنى فى ظاهرها الاعتقاد السائد فى عصر النهضة ألا وهو أن كل فعل جنسى يقصر عمر الرجل. وربما سمع القارئ فى السوناتا رقم ١٢٩ ما يشير إلى الأمراض التناسلية فى عبارة "الجحيم" التى تخفى وراءها اهتمامات شكسبير فى كثير من المسرحيات، ولا سيما "ثروليوس وكريسيدا" و"تيمون الأثينى" وهذا – على ما يبدو أيضًا القرار الختامى فى السوناتا رقم ١٤٤، وهى أكثر من أن تكون ساخرة :

إننى أحمل فى قلبى حبين : حبا للرفاهية وحبا لليأس

وهما شبيهان لروحين ما زالا يوحيان إلى،

فالملاك الأفضل هو رجل شديد الوسامة،

والروح الأوفر شرا هى امرأة ملونة بالسوء.

وهى إذ تجرنى حالاً إلى الجحيم تتولى أنثاى الشريرة

إغراء ملاكى الأفضل حتى يتركنى،

وتفسد قديسى فيصبح شيطانًا،

وهى تتودد إلى نقائه بكبريائها الفاسدة

أما هل تحول ملاكى إلى شيطان

فلعلى أشك فى هذا، ومع ذلك لا أنطق به صراحة،

ولكن لأن كليهما منى، وكليهما صديق للآخر،

فإنى أخمن بأن الملاك الواحد هو جحيم للآخر.

ومع ذلك فإنى لا أعرف ذلك أبدًا، وإنما أعيش فى شك،

إلى أن ينجح ملاكى الردىء فى التخلص من ملاكى الطيب.

إن عبارة "ما زالا يوحيان إلى" تعنى شيئًا من قبيل "أغرنى على الدوام" أما "الملاك الأفضل" الشاب الوسيم، فمن الواضح أنه لا يشتهر بنقائه، كما أن الشيطان فى الجحيم "هى عبارة يقصد بها فى العامية عملية الجماع. إن عبارة "أخمن" هى من قبيل ما قل ودل، لأن الأمر لا ينطوى على أى تخمين فى حين أن عبارة " إلى أن ينجح ملاكى الردىء فى التخلص من ملاكى الطيب" إنما تشير إلى نهاية تلك المغامرة بصورة أقل من إشارتها إلى نقل مرض الزهرى إلى الشاب من جانب السيدة السوداء مع ما يعنى ذلك ضمنًا أن شكسبير قد نال فعلاً هذه الهدية منها.

لماذا نقرأ السوناتا رقم ١٤٤؟ مؤكد أن سخريات شكسبير وعبقريته الغنائية تمنح

القارئ مزيداً من المتعة فى عشرات أخرى من السونيتات ، غير أن العناصر المثيرة للشفقة وأيضًا المرعبة فى القصيدة، هى عناصر ذات قيمة جمالية فريدة مركبة بصورة لا تنسى، وإن تكن من حيث تأثيرها الإيحائى تتسم بالشمولية، والسوناتا عنصر فريد فى إنجازات شكسبير الرائعة . ومن الملائم بالنسبة للكاتب الغربى الرئيسى، وهو مبتدع العنصر الإنسانى كما سوف نعرفه يجب أن يكون دائمًا شاعراً غنائيًا متأملاً بالغ التأثير والنفاذ المباشر فى اللغة الإنجليزية، ولا أعتقد أننا سنستطيع بالضرورة أن نعرف دخيلة شكسبير أو أدق دخائله فى السوناتا، ويبدو أنه يخفى نفسه وراء ألغاز كما يفعل فى مسرحياته . ويطالعنا والت ويتمان – كما رأينا – بأن هناك ثلاث استعارات لكينونة وجوده هى "أنا نفسى، وروحى، وأنا الحقيقى أو إنى أنا نفسى" . والاستعارات الخاصة بوجود شكسبير فى السونيتات يكاد عددها يصل إلى عدد السونيتات نفسها. وعلى نحو ما يقوم شكسبير بابتكار كل هذه الصور الخاصة بالإقناع الذاتى، وإن تكن صوراً تجريبية. ومن الأفضل أن يوجه السؤال إلى شكسبير نفسه حول تساؤله عن امتداح الشاب النبيل الوسيم فى السوناتا رقم ٥٣ و حيث يقول:

ما هو جوهرك، مما تشكلت،

فملايين من الظلال الغريبة تميل إليك؟

جون ميلتون

إن الحيز المتاح لى هنا لا يتسع إلا لسرد موجز للحمة " الفردوس المفقود" إلا أننى أعتقد أن كتابًا يدور موضوعه حول كيفية القراءة وسببها ينبغى أن يقول شيئًا مفيداً عن أعظم شاعر فى اللغة الإنجليزية بعد شوسر وشكسبير . إن الشيطان – وهو البطل الشرير فى " الفردوس المفقود" هو شخصية شكسبيرية إلى أبعد حد وذلك أن شعوره "بجدارته المجروحة" لأن الله تخطاه إلى المسيح يردد بجلاء صدى الجرح النفسى لإياجو لأن عطيل تخطاه إلى كاسيو. كما أن ماكبث وهاملت شخصيتان تنفذان كجهاز الترشيح داخل الشيطان. وقد أشار شيلى إلى أن الشيطان مدين بكل

شيء إلى ميلتون، وكان أولى به أن يضيف إلى ذلك أن شيطان ميلتون يدين بالشيء الكثير إلى شكسبير. كان ميلتون فى بادئ الأمر يتصور أن يكون موضوع المأساة الشعرية حول سقوط آدم هو " آدم خارج الجنة"، فأصبحت عوضًا عن ذلك ملحمة عنوانها "الفردوس المفقود" . وفى ظنى أن ميلتون قد واجه الظلال الغريبة لأبطال الشر لدى شكسبير، فأثر الانسحاب مدركًا أن ملحمة البطولة فى الأدب الإنجليزى ما زالت مهيأة أمامه، أما الدراما التراجيدية فى اللغة الإنجليزية فقد جرى اغتصابها إلى الأبد .

إن المرحوم سى .إس .لويس ، الذى يوقره كثير من الأصوليين الأمريكيين باعتباره مؤلف الموجز العقائدى المسمى "مسيحية خالصة mere Christianity" ينصح قارئ " الفردوس المفقود "بأن يبدأ قراءته "الصباحية بكراهية الشيطان" ، وهذا فى رأيى الخاص، لا يمثل الكيفية التى تستهل بها قراءة "الفردوس المفقود"، فميلتون لم يكن ملحدا مثل كريستوفر مارلو أو وليم بليك وإنما كان ينتمى بوضوح إلى طائفة من "شخص واحد" وكان بحق ملحدا بروتستانتيا إلى أبعد حد فعلى المستوى الأخلاقى كان يؤمن بأن الروح والجسد ماتا معًا وسيبعثان معًا، كما أنه أنكر ما يرويه الأرثوذكس عن خلق الدنيا من لا شيء . والفردوس المفقود يقرن الطاقة بالروح، والشيطان موجود فى كليهما ولكن هذا هو ما فعله إياجو بدوره. وهو نفسه ما فعله **جون ميلتون** بصورة طاغية ، على الرغم من حرصه على جعل شيطانه "بديلا" له ومحاكيا تهكميا له كذلك، وفى وسع المرء أن يسوق الحجة ساخرًا من سى . إس . لويس وغيره من النقاد من رجال الكنيسة ومؤداها أن الشيطان إنما يتفوق على ميلتون فى أورثوذكسيته المسيحية (وإن كان الوضع معكوسا). والشيطان لا يقرن الطاقة بالروح، على الرغم من إنهما يتجسدان فى امتزاجهما، وإنما يصرخ قائلاً : " أيها الشر كن الخير لى" وفى وسع المرء أن يتوقع من ميلتون – وهو قريب جدا فى انتمائه إلى طائفة مجليتونيا (وهى طائفة متشددة من هراطقة البروتستانت) – أن يعمل بخبث على جعل الشيطان بطلاً صحيح البطولة (وفقًا للنسق الشكسبيرية بدرجة أكبر من (الكلاسيكى) وأنه كذلك بابوى ماكر ينظر إلى كل من الطبيعة البشرية والملائكية نظرة وضيعة.

كيف تقرأ أن الشيطان الباهر هو مفتاح البدء فى قراءة " الفردوس المفقود" ، وهو بالنسبة لغالبية القراء الحاليين يبدو شبيهًا بعمل كبير واسع من أعمال أدب الخيال العلمى الذى تنتجه السينما العالمية . وقد أشار المخرج السينمائى الروسى العظيم سيرجى أينشتين إلى مدى ما فى " الفردوس المفقود" من تنبؤ بظهور السينما ، لأن القصيدة القصيرة تستغل المونتاج بصورة رائعة .

إننى أهوى " الفردوس المفقود" من الناحية العاطفية، ولكننى قلق من ناحية إمكان بقائها على قيد الحياة فى عصرنا الخاص بالمعلومات المرئية، ويبدو فيه أن شكسبير ودكنز وجين أوستن هم وحدهم القادرون على أن يعيشوا فى التلفزيون وفى المعالجة التليفزيونية والسينمائية . إن ميلتون يحتاج إلى التأمل . فهو عالم لماح أصيل. وقد ساعده العمى – شأنه فى هذا شأن جيمس جويس وبورخاس فى قرننا الحالى – على إثارة كل من الثراء اللفظى والباروكى ووضوح الرؤية، وليس من السهل نقل هذا أو ذاك إلى الشاشة. وإن عمليات المونتاج الشائعة فى السينما لدينا لن تستوعب "الفردوس المفقود" .

يحتاج ميلتون فى بادئ الأمر، وأكثر من أى وقت مضى من القارئ العادى إلى أن يمعن التأمل، لأن شخوصه رغم تأثرها بالطابع الشيكسبيرى، ليس فى الوسع التعرف عليها بوصفها كائنات إنسانية، كما هو الشأن لدى شكسبير وجين أوستن، ولا تعتبر هذه الشخوص ديكنزية صارخة الزخرف. فهى إما ملائكة أو أناس مثاليون (آدم وحواء وشمشون الجبار). وهنا يبدو الشيطان فى أكثر مواقفه تأثيراً. يستيقظ عند بحيرة مشتعلة فى الجحيم، ويجد نفسه محاطًا بأتباعه من المذهولين والمصدومين، فهو وهؤلاء جميعًا هزمهم المسيح فى الحرب التى دارت فى السماء. ومسيح ميلتون أشبه بالجنرال باتون الذى يقود هجوما ملائكيا مدرعا وهو راكب المركبة المشتعلة للأب الإله. وهذه المركبة الكونية تعتبر صورة لدبابة مركابا الإسرائيلية. وقد استطاع بالنار والغضب أن يطرح العصاة من الملائكة فى الهاوية. وعندما يصل الملائكة المشتعلون

الساقطون إلى القاع فإن وطأة الصدمة تشعل الجحيم وتحيله إلى فضاء من الفوضى، ويتعين على القارئة أن تدرك بشعورها الخاص أنها قد استيقظت مع الشيطان مجموعة محاربة في حالة من حالات السمو غير المريح. وعندئذ تصبح أقدر على الإعجاب ببطولة الشيطان الأصلية متى عاد إلى وعيه ورأى الملامح المباركة لعشيقته بيلزبوب (وملائكة ميلتون مخنثون، من كان منهم ساقطًا أو غير ساقط).

والشيطان إذ يفكر في بيلزبوب، فإنما قد تغلب ببراعة وعلى الفور على أزمة نرجسية، لأن ميلتون يبين بوضوح أن الشيطان كان أجمل الملائكة، وإن كانت بيلزى المحبوبة تبدو الآن كالجحيم، فكيف أبدو أنا؟ لا بد أن الشيطان كان يفكر هكذا، ولكنه باعتباره قائدًا بطلاً (وإن يكن مهزومًا) لن يقول ذلك.

لو صرت هو، ولكن أواه، كيف يكون السقوط وكيف يكون التغير
عنه، وهو الذى يعيش فى آماد الضوء السعيدة
مسربلاً بنصاعة متزايدة تغطى بإشراقها
على السراب، مهما يكن ناصعًا، وإذا كانت لديه رابطة ثنائية
من الأفكار والنصائح المتحدة، مع آمال متساوية
ومخاطر متساوية في المشروع العظيم.
انضمت إلى ذات مرة، والآن انضمت إلى البؤس
فى حطام يساويهما، فى الهوة التى يراها
حدث سقوط من ارتفاع كهذا، فاثبت أنك قوى بهذه الدرجة
هو من ورعوده، وحتى ذلك الوقت من الذى
يعرف قوة تلك الأسلحة الرهيبة؟ ومع ذلك ليس لهؤلاء

ولا لما يستطيع المنتصر الجبار فى غضبه

أن يوقع على ، فهل أندم وأتغير

وعلى الرغم من التغير الحادث فى البريق الخارجى ، فهذا العقل ثابت

والترفع السامى عن الشعور بكرامة جريح

وهذا أقوى ما رفعنى إلى حالة من الرضا بحالى

وإلى ما جلبه من رضا شديد

مع قوة لا تحصى من الأرواح المسلحة

التى تجرؤ على النفور من سيطرته ، لأننى أفضل

قوته القصوى مع قوة مقابلة معاكسة

فى معركة مشكوك فيها تدور فى سهول السماء

وتهز عرشه. لماذا الاعتقاد بأن المعركة خاسرة؟

لم تتم خسارة كل شىء ، لأن الإرادة لا تقهر

ودراسة الثأر والكراهية غير الأخلاقية

شجاعة لا تستسلم ولا تذعن أبدا

وماذا هناك غير هذا لا يمكن التغلب عليه

و لن يستطيع غضبه أو سطوته

أن ينتزع منى هذا المجد فالانحناء وطلب الرحمة فى ركوع

تأليه لقوته

وخوف من هذا السلاح المتأخر كثيرا

الشك فى إمبراطوريته ، وكان هذا انهيارا فعليا

خزيا وعاراً يكمنان تحت

هذا السقوط ، لأنه بحكم الأقدار فإن قوة الآلهة

وهذا الجوهر الإمبراطورى لا يمكن أن يسقط

لأنه من خلال تجربة هذا الحدث العظيم

بأسلحة ليست سيئة ، وببعد نظر متقدم

بمزيد من الأمل الموفق أن تقرر

شن حرب دهرية بالقوة أو الخداع

لا يكون فيها تصالح مع عدونا العظيم

الذى ينتصر الآن ، وهو فى غمرة البهجة

ينفرد بالسيطرة يمسك بطغيان السماء

إن دارسى ميلتون الذين يعتبرون أنفسهم من حزب الله (الإله الطاغية) المتغطرس الذى يظهر فى ملحمة "الفردوس المفقود" ولكنه ليس الإله المعبر عن رؤية ميلتون الإحادية يعلقون دائمًا على هذه الفقرة بأنها غير صادقة. فإذا اهتز عرش الله، فإنما ذلك يكون بتأثير الهجوم العنيف المدرع الذى شنه المسيح . وهذا الرأى التقليدى له جاذبيته . لكن الشيطان فى حالة يأس، مثل أى قائد مهزوم، ومن ثم تكون المبالغة فى حديثه أمر مفهوم. وأفضل ما فى خطبته الطويلة البليغة ليس من قبيل المبالغة حيث يقول :

الشجاعة ألا تستسلم ولا تذعن أبداً

وماذا هناك غير هذا يمكن التغلب عليه؟

وبعبارة أخرى إن المعركة خاسرة، ولكن الشجاعة باقية، وما الذى يهم خلاف ذلك

ما دام المرء لا يقر بأنه مغلوب ؟ لك أن تنكر على الشيطان بطولته إن كنت من أنصار إله ميلتون ولكنك لن تنكرها إذا كنت من قراء ميلتون الأصلاء، ويذهب ميلتون نفسه إلى أن الشيطان "يجعجع بصوت عال" ولكنه يعترف بأن الملاك المرتد عن العقيدة يتألم، وأن "الشعور بالكرامة الجريحة" هو شعور لا يدعو إلى السخرية منه فى الشيطان بقدر ما نسخر منه فى إياجو. فعبقرية الشيطان أقل بكثير من عبقرية إياجو، ولكنه يعمل مع ذلك على نطاق أوسع لإخضاع جميع بنى البشر وليس إخضاع شخص واحد شجاع وإن كان قائداً ضيق الأفق .

لقد سلمت بأن القارئ العادى يحتاج الآن وساطة حتى يمكنه أن يقرأ "الفردوس المفقود" ويقدرها حق قدرها. وأخشى أن تكون قلة نسبية هى التى تقوم بهذه المحاولة، وهذا أمر يؤسف له جدا ويعتبر خسارة ثقافية حقيقية. لماذا يطالع المرء مثل هذه القصيدة الملحمية الصعبة والواسعة المعارف إلى هذا الحد ؟ فى وسع المرء أن يسوق الحجة التاريخية المجردة، ألا وهى أن ميلتون هو الشاعر البروتستانتى الرئسيى شأنه شأن دانتى وهو الشاعر الكاثوليكى الملهم . إن ثقافتنا وحساسيتنا بل ديننا فى الولايات المتحدة ، هى من نواح دقيقة كثيرة تنتمى إلى ما بعد البروتستانتية أكثر منها إلى البروتستانتية. ومع ذلك يصعب فهمها دون قدر من الإحساس الواضح بالروح البروتستانتية، وهى الروح التى تحققت فى تأليه "الفردوس المفقود" وننصح القارئ جيداً بأن يتحلى بالشجاعة إزاء هذه الصعوبات.

وليم واردزويرث

إن كنت تقرأ أيا من الشعر الحديث، فأنت إذن قد قرأت وليم واردزويرث بشكل أو بآخر حتى وإن لم تكن قد قرأته قط . ولكن يتعين على كل شخص (لم يزل يقرأ) أن يقرأ واردزويرث، وليس ذلك لأنه قد أثر تقريباً فى كل من جاء بعده من الشعراء الذين

يكتبون باللغة الإنجليزية وحسب (ونقول مرة أخرى، سواء قرءوه أو لم يقرءوه) ولكنك إذا سُئلت أو أمرت بأن تكتب قصيدة، فالأرجح الأعم أنها سوف تدور حول نفسك وليس حول موضوع خارج عن ذاتك وقد أدرك وليم هازليت ما لهذا الشاعر من أصالة مدهشة، وهو الذى كان أصغر المعاصرين لواردزويرث (والذى يحمل مشاعر شخصية مختلطة إزاء واردزويرث) حيث قال:

إنه يتخذ من أى موضوع أو قصيدة مشجبًا أو وسيلة مجردة يعلق عليها الأفكار والمشاعر، أما أحداثه فهى تافهة تتناسب مع احتقاره للمظاهر المفروضة، وأما تأملاته فعميقة تبعًا لجسامة المطالب الطموحة لعقله.

والواقع أن مطامح عقل واردزويرث كانت مطامح فاصلة : ذلك أنه لم يأمن للعين الحسية، "وهى أكثر حواسنا استبدادًا" واعتمد دائمًا على قوة خياله. وكان يمكن أن يكون أقل توفيقًا لو أنه لم يكن يملك موهبة طبيعية خارقة للتعبير عن الدقة العاطفية :

فى سبات عميق لاذت روحى بالصمت ،

فلم تكن لدى مخاوف بشرية :

فهى قد بدت شيئًا لا يستطيع أن يشعر

بلمسة السنوات الدنيوية

لا حراك لديها الآن لا قوة ،

فهى لا تسمع ولا ترى

تدور مع مسيرة الأرض اليومية

مع صخور وحجارة وأشجار .

إن "الطبيعة" عند واردزويرث ليست طبيعية جدا، وهى بالأحرى روح تلوح لنا لكى

نتأمل الإشارات السامية، أو حالات الرعب ، كما هو الشأن فى هذه القصيدة الغنائية الرائعة عن حالة الضياع، التى تكاد أن تبلغ درجة السمو. والقصيدة واحدة من خمس تحت اسم "لوسى" لم يقم واردزويرث نفسه بجمعها فى مسلسل . ولعلها مرثاة لمرجريت هتشنسن، وهى الأخت الصغرى لمارى التى كان واردزويرث متزوجًا منها، وسارة التى تمنى كولردج أن يتزوجها ولكنه لم يستطع (لأنه كان متزوجًا فعلاً). وقد توفيت مرجريت هتشنسن فى عام ١٧٩٦ وهى فى أوائل العشرينيات من عمرها، ومن الواضح – على الأقل فى خيال واردزويرث – أنها حب ضائع أو حب لم يتحقق.

والمقطع الغنائى الأول يصف هذه الشابة بأنها شخصية خيالية "لا تستطيع أن تشعر بلمسة السنوات الدنيوية " وأن القارئ سوف يصدم، صدمة عصبية عند افتتاحية المقطع الثانى. إذ ما زالت مرجريت هتشنسن – بمعنى من المعانى – باقية على حالها كشخصية خيالية، وليس فى وسع واردزويرث أن يحمل نفسه على أن يقول بالحرف إنها قد ماتت وفى كل يوم تدور مع مسيرة الأرض اليومية، وتنطوى رفاتها المدفونة "مع صخور وحجارة وأشجار"، هل استولت الصدمة على الشاعر وأفقدته وعيه بحيث استعصى عليه أن يعبر عن حزنه ؟ يبدو أن الصدمة النفسية هى التأثير الأساسى الذى تخلقه هذه القصيدة، ومع ذلك فقد يكون هذا مجرد عنوان يحدونا إلى إهمال هذه القصيدة .

إن قراءة قصيدة لوسى وإجادة قراءتها ينطوى على قدر كبير من الصبر وحسن الاستقبال، وإن يكن فى ذلك أيضًا متعة مجربة. وكان الشاعر شيلى، الذى يعتبر من بعض النواحى ودون إرادته تلميذًا لواردزويرث، قد عرف السمو الشعرى ذات مرة بأنه تجربة تقنع القارئ بالتخلى عن المتع السهلة طلبًا لمتع أصعب منها، ولما كانت قراءة أفضل القصائد والقصص والروايات والمسرحيات تمثل بالضرورة متعة أصعب من المتع التى نظفر بها مما يقدمه لنا مرئيا التليفزيون والأفلام وألعاب الفيديو، فإن التعريف الذى وضعه شيلى يعتبر تعريفًا حاسمًا بالنسبة لهذا الكتاب ، والمقطع

الشعرى الثانى نصه " فى سبات عميق لاذت روحى بالصمت" مغامرة فى دقة العبارة للدخول إلى عالم السمو الشعرى. و" السمو" باعتباره فكرة أدبية يعنى أصلاً "الرفعة" حسبما جاء فى مبحث سكندرى يتعلق بالأسلوب ويفترض أن واضعه هو الناقد لونجينوس. وفيما بعد، فى القرن الثامن عشر، بدأ "السمو" يعنى ارتفاعًا منظورًا فى الطبيعة والفن على حد سواء، مع جوانب من القوة والحرية والقسوة والكثافة وربما الرعب. وقد دخل شىء من فكرة السمو هذه فى مرثية واردزويرث العجيبة لمرجريت هتشنسن. وتنتمى الحركة والقوة إلى التقلبات اليومية للكرة الأرضية. فوضع مرجريت الآن هو وضع الصخور والحجارة والأشجار. وليس فى هذا أى عزاء، ولكنه مع ذلك ينفتح على عملية أكبر يعتبر موت شابة محبوبة جزءًا مجردًا منها. ولنجرب الآن قصيدة أخرى من قصائد واردزويرث التى تساويها من حيث الشهرة وإن تكن أقل منها فى السمو:

إن قلبى يقفز عندما أرى

قوس قزح فى السماء:

كذا كان الحال عندما بدأت حياتى،

وكذا هو الآن وقد أصبحت رجلاً:

وكذا يكون عندما يتقدم بى السن.

أو دعونى أموت !

فالطفل هو أبو الرجل

وفى وسعى أن أتمنى أن تكون أيامى

مرتبطة بعضها بعضًا بالتقوى الطبيعية.

إن عبارة "إن قلبى يقفز" هى فى حد ذاتها عبارة رائعة، وهى تمثل أيضًا البذرة

العظيمة "للتلميحات إلى الخلود من ذكريات الطفولة المبكرة "، حيث يستخدم واردزويرث عبارة استشهادية وردت فى الأسطر الثلاثة الأخيرة من هذا الجزء هى "لو كانت ذلك" وإن عبارة "إن قلبى يقفز" تذكر بالميثاق الذى عقده نوح مع يهوه ورمز إليه بقوس قزح، والشاعر يستخدم قوس قزح للاحتفال بميثاق آخر ألا وهو الاستمرار فى وعى واردزويرث بذاته. ومن المؤكد أن هذه القصيدة الصغيرة بسيطة فى بنيتها وفى لغتها، ولكن فى وسع القارئ أن يتوصل إلى الكشف عن بعض ما فيها من عوامل الارتباك. فقوس قزح الجميل هو بالنسبة للطفل أمر أولى ويكاد أن يكون غريزيا فى عبارة "وكذا هو الآن وقد أصبحت رجلاً" فهى بالضرورة عبارة ثانوية لأنها تتوقف على ذكرى البهجة عند الطفل. وأما عبارة "وكذا تكون عندما تتقدم بى السن" فهى بوضوح عبارة تأتى فى المقام الثالث لأنها تتوقف على الذاكرة كما تتوقف على تجديد الذاكرة. أما صدمة القصيدة القصيرة فتبدأ بعبارة "أو دعونى أموت" فواردزويرث لا يريد إذن أن يعيش إذا كانت أيامه – فى الماضى والحاضر والمستقبل – يتعذر أن "يكون بعضها مرتبطًا بالبعض الآخر" وذلك بالمعنى المزدوج، لكلمة الارتباط أى الاتصال أو الالتزام أى وجود ميثاق. أما عبارة "أو دعونى أموت" فهى شاهد على اليأس فى المستقبل، وكذلك على الرغبة اليائسة فى الإيمان بعقيدته فى اختياره الشعرى الخاص، وهو ما يسميه واردزويرث ربما من قبيل التضليل –"التقوى الطبيعية". وهو لا يعنى بهذه العبارة "العقيدة الطبيعية "natural religion الخاصة بعصر التنوير الذى وضع فيه المنطق الطبيعى فى مقابل الوحى. موقف المعارض للرؤية (الإلهية). وكان رد فعل وليم بليك تجاه التسمية المغلوطة لواردزويرث هو استخدام عبارة لاذعة لا تنسى، ألا وهى "ليس ثمة شىء اسمه التقوى الطبيعية، لأن الإنسان الطبيعى هو فى عداوة مع الله" .

أما رد واردزويرث على بليك فلعله جاء ضمنًا فى السطر الواحد وهو" إن قلبى يقفز"، وقد فاتنا أن نتأمل فى المفارقة الصريحة فى عبارة "فالطفل هو أبو الرجل" وما كان سيجموند فرويد ليجد أدنى مشقة إزاء هذه الصياغة، ولكن لعل واردزويرث كان يقصد بها سخرية غير فرويدية. وعندما رأى نوح قوس قزح ارتضاه بوصفه علامة

على الميثاق: فلا طوفانات بعد ذلك، وقد حلت البركة لمزيد من الأحياء فى زمن غير محدود. وإذا كان واردزويرث قد استعار علامة يهوه، فقد قصد بذلك استمرار الحياة لموهبته الشعرية التى تتوقف على تجدد ذكرى البهجة لدى الطفل. والذكرى وهى المصدر العظيم لواردزويرث، هى أيضًا مصدره للقلق الشعرى. وسيكون عليه أن يواصل التساؤل عن الأدلة حول الاختيار الشعرى، وهو الشىء الذى صار شديد الندرة بعد عام ١٨٠٧، وكان عمره إذ ذاك سبعة وثلاثين عامًا. فقد عاش واردزويرث ثلاثة وأربعين عامًا أخرى وكتب فيها شعرًا بالغ الرداءة حقا، إن المسافة بين أصالته المبدعة، وبين تدهوره بعد ذلك هى التى تحدد معايير التغير بالنسبة للشعر الحديث.

صمويل تايلور كولردج

إن أقرب صديق إلى واردزويرث هو صمويل تايلور كولردج الشاعر والناقد والفيلسوف واللاهوتى العلمانى والمنظر السياسى ومنتحل آثار occasional plagiarist غيره فى بعض الأحيان. وقصيدته الباذخة هى الأغنية الشعبية التى قوامها ٦٢٥ سطرًا فى سبعة أجزاء وعنوانها "قصيدة البحار القديم"، إن هذا الكابوس الرائع من الأغنيات الشعبية يظل قصيدة من القصائد الرئيسية التى تعود على القارئ بمتع قد لا يجدها فى سواها.

وفى أعماق قصيدة كولردج تكمن الأغنية الشعبية "اليهودى التائه" ، ولكن بين قصيدة "البحار القديم" وشخوص فرانزكافكا فى "جراتشكوس الصياد" أو "طبيب فى الريف" كثيرًا من الأمور المشتركة تزيد على ما فى الشخصية التقليدية للساخر من المسيح. وأسلاف الملاح القديم فى الأدب قبل كولردج هم إياجو عند شكسبير والشيطان عند ميلتون. وهناك بين كولردج وكافكا شخصية "Pym" عند بو و"أهاب" عند ملفيل و" سفيدريجالوف وستا فروجين" عند دستوفسكى . وجاء بعد كافكا ، جيد وكامو ويورخاس وكثيرون غيرهم، ولكن الأغنية الشعبية الساحرة ببلاغتها لدى كولردج

هى المقطوعة المحورية فى التراث الغربى التى تمثل الجريمة التى تقترف بلا مقابل أى اقتراف الشر دون دافع، وهو ما ينسبه كولردج (خطأ حسب ظنى) إلى إياجو:

إن السفينة التى يعمل عليها البحار تقذف بها العاصفة صوب القطب الجنوبى حيث تحاصرها مياه البحر المتجمدة. فيتقدم طائر القطرس لمساعدة السفينة ، فيرحب به رجالها ويطعمونه، وبعمل من أعمال السحر يجعل الثلج ينشطر وبهذا ينقذ الجميع. أما وقد استؤنس طائر القطرس، فقد بقى فى السفينة إلى أن قام " البحار لقديم " دون أى مبرر على الإطلاق بتسليط سهمه على القطرس. وبعد ذلك رافق البحار ورجاله وهم يهبطون إلى الجحيم.

إن هذا التلخيص الجاف يكاد يهمل كل شىء له أهمية شعرية، ذلك لأن كولردج يبلغ بهذه القصيدة مرتبة فريدة من الفن.

والآن جاء الضباب والثلج.

واشتدت البرودة بدرجة مدهشة:

وجاء الثلج بارتفاع الشراع، طافيًا بالقرب منا،

وكان لونه أخضر كلون الزمرد.

ومن خلال انجراف السفوح الثلجية

انبعث بريق كئيب:

وغابت أشكال الرجال والحيوانات.

فقد انتشر الثلج فيما بين كل شىء .

هذه أضغاث أحلام ينقلها لنا البحارالمفتقر إلى الخيال، ففى وسعه أن يرى وأن يصف بصورة تبعث على الإعجاب، ولكن ندر أن يعرف ما الذى يراه . هذا هو عين ما يريد كولردج، وما نحن إلا عالة على الملاح القديم بينما يسوق الحقائق، فيما يسميه كولردج "عملاً من أعمال الخيال المجرد" إن البحار البائس يصبح متعصبا لما نحب اليوم أن نطلق عليه اسم البيئة:

إن خير المصلين هو خير المحبين

لكل الأشياء عظيمها وصغيرها،

لأن الله العزيز الذى يحبنا،

قد صنع كل شيء، وأحبه .

هذا هو العنصر الأخلاقى كما يراه الملاح، ولأنه مخبول ومهووس بأمر واحد فلا حاجة بنا إلى تشبيهه بكولردج. وهنا نظفر فعلاً بتأييد كولردج نفسه، ضمن رده على اعتراض السيدة باربولد التى اشتهرت بسبب جواربها الزرقاء (وكانت معروفة بأنها ناقدة نسائية سابقة لأوانها) إذ قالت إن القصيدة خالية من العنصر الأخلاقى، فرد عليها الشاعر ببراعة قائلاً :

"قلت لها إن القصيدة بحسب تقديرى الخاص تحوى من هذا الشيء الكثير جدا، وهذا هو الخطأ الوحيد الرئيسى فيها إذا جاز لى أن أقول هذا ، إقحام الإحساس الأخلاقى إقحامًا صريحًا على القارئ باعتبار ذلك مبدأ أو سبب الخوض فى عمل من أعمال الخيال المجرد. وكان يتعين علىَّ ألا أحتفظ من العنصر الأخلاقى بأكثر مما جاء فى حكاية "ألف ليلة وليلة"، حيث يقبع التاجر وهو يلتهم التمر بجانب بئر، ويطرح النوى إلى جواره، ولكن فجأة ينهض جن ويقول إنه يجب عليه قتل التاجر المذكور لأن نواة من نوى التمر- فيما يبدو اقتلعت عين ابن هذا الجنى.

والآن، هناك جريمة اقترفت حقا بالمجان، وإن المرء ليشعر بعد ثلث قرن من كتابة أعظم قصائد كولردج، أنه كان الأولى به أن يكتبها بقدر أكبر من المكر، ولكن فيها من

المكر السامى ما يكفى، إذا ما عرفنا كيف نصدق الرواية وليس فقط راويها القديم.
لا تطلقوا النار على طائر القطرس، ولا تقذفوا بنوى تمركم، ورغم ذلك فسوف تنزلون إلى الجحيم فى سفينة موتكم :

كل شيء فى سماء نحاسية ساخنة،
وشمس دامية فى الظهيرة،
وقد انتصبت عالية فوق الشراع
ليست أكبر من القمر.

يومًا بعد يوم، ويومًا بعد يوم.
تجمدنا، بلا نفس بلا حركة،
خاملين خامدين كسفينة مرسومة
فوق محيط مرسومة.

ماء، ماء، فى كل مكان،
جميع الألواح انكمشت،
ماء، ماء، فى كل مكان
دون نقطة ماء للشرب.

لقد تعطن الماء العميق :أواه أيها المسيح!
هل كان ينبغى قط حدوث هذا!

نعم، هناك أشياء لزجة تزحف بأرجلها

على سطح المحيط اللزج.

إذا قارنت هذه المقاطع الشعرية الأربعة بالمقطعين اللذين استشهدت بهما قبلاً عن الثلج الزمردى، يتضح لنا الآن أن طاقم السفينة البائس قد ساءت حالته، فالبقاء فى كون من جليد أملس فيه ما يكفى من حياة الجحيم، على الرغم من افتقاره لتلك الكائنات الرهيبة التى تتبختر حيث يقول الشاعر: "نعم هناك أشياء لزجة تزحف بأرجلها على سطح المحيط اللزج".

فى رأيى أن البحار وقصيدته كانا مقهورين بقدر كاف قبل إقدامه على قتل طائر القطرس الودود. والذى يستوعبه القارئ هو أننا فعلاً إزاء قصيدة من "الخيال المجرد" من بدايتها ، بحيث إن الرحلة كلها هى بالضرورة رحلة متخيلة. ولكن لماذا قتل البحار القديم طائر القطرس المستأنس ؟ إنه سلبى بصورة صارخة فى طول القصيدة وعرضها، ناهيك عن إقدامه على المذبحة . أما تصرفاته الأخرى، فتقتصر على كونه يشرب دمه الخاص لكى يصرخ بأنه قد رأى شراعًا ، كما تقتصر على ترديده لصلاة وحيدة. إنه يذكرنا برواية "رحلات جليفر" تأليف سويفت ورواية "روبنس كروزو" تأليف ديفو، ويبدو البحار مثلهما مراقبًا دقيقًا يفتقر إلى الإحساس والشعور . وفى وقت ما اعتقدت أن بطل قصيدة كولردج يحاول مستميتًا إثبات شخصيته بالإقدام على جريمته دون مبرر، ولكننى لم أعد أجد أى دليل على وجهة النظر "الحديثة" هذه . فبعد كل ذلك، ليس لدى البحار القديم فى نهاية القصيدة أى شعور متعاظم بشخصيته. إنه آلة تملى عليها الحكاية الواحدة دائمًا .

وكما لاحظ كولردج فيما بعد، فليس هناك عنصر أخلاقى، ولا ينبغى أن يكون. وليس ثمة جواب على السؤال وهو : لماذا ذبح طائر القطرس؟ وأنا أحث القارئ على ألا يطهر القصيدة من ، فهى لا تدور حول الخطيئة الأولى وسقوط الإنسان . فهذه الأمور تنطوى على العصيان والحرمان، "فقصيدة البحار القديم" شىء يختلف عن "الفردوس

المفقود" وقصيدة كولردج، هى شكسبيرية فى حياد نغمتها الشعرية، فى حين أن لغتها الخيالية تقترب أحيانًا من أنشودة "توم أوبدلام" :

صعد القمر المتحرك إلى السماء،

ولم يمكث فى أى مكان :

لقد ارتفع بمنتهى السلاسة،

وإلى جواره نجم أو اثنان

وتهكمت اشعتها من البحر المشتعل،

كانتشار الصقيع الفضى فى أبريل،

ولكن حيث تقع الظلال الضخمة للسفينة،

تحترق المياه المسحورة دائمًا

فى حمرة ساكنة مرعبة

وفيما وراء ظل السفينة

شاهدت تعابين الماء

وهى تتحرك فى دروب مشرقة بيضاء

وعندما تتراجع ، فإن الضوء القليل

يتساقط كرقائق من الصقيع.

وفى ظلال السفينة

شاهدت أثوابها المترفة،

زرقاء وخضراء لامعة وسوداء مخملية

تلتف وتسبح ، وصار كل درب

وهجًا من النار الذهبية.

أوه أيتها الكائنات الحية السعيدة ! بلا لسان

أ يمكن أن يعلن جمالهما عن:

ربيع من الحب فاض به قلبى،

فباركتهم عن غير وعى،

ومؤكد أن قديسى الرحيم ، يشفق على

فأنا باركتهم من غير وعى.

وفى نفس هذه اللحظة التى أستطيع فيها أن أصلى،

ومن حول رقبتى الطليقة من كل قيد

سقط طائر القطرس وغرق

كقطعة الرصاص تقع فى البحر

ليس هذا هو القصد الوحيد من قصيدة "البحار القديم" (هذا إن أمكن أن يكون لها قصد) ، ولكنها من الناحية الشعرية تعتبر أقوى ما حققه كولردج من تأثير. فالبحار، الذى كان يفتقر إلى الكفاءة بصورة مينوس منها فى موضع آخر قد أثاره جمال ثعابين الماء وسعادتها الظاهرة حتى باركها من قلبه، وحقق ما استطاع من التحرر من

اللعنة التى ستكون من نصيبه، وإن القارئ المتعاطف سوف يستمتع " بالقصيدة " لما فيها من إضافة للجمال غريبة فى تعقيداتها، وسيخرج من هذه الرحلة الكئيبة بشعور متعاظم بالحرية، وهذا سبب آخر يدعو إلى القراءة.

شيلى وكيتس

كان شيلى وكيتس شاعرين مختلفين جدا، ولم يكونا صديقين تمامًا (حيث كان كيتس يرتاب فى ثروة شيلى وحياته العملية الباهرة)؛ ولكنهما يرتبطان إلى الأبد بقصيدة شيلى المسماة "أدونايس" التى يرثى بها كيتس. وهما آخر شاعرين أتوسع فى دراستهما فى هذا الكتاب، الواجب يملى على أن أكتفى ببعض الملاحظات الشديدة الإيجاز عن شعراء القرن العشرين الذين يستأثرون بإعجابى الأكبر، وهم و.ب. يتس و.هـ. لورنس ودالاس ستيفينز وهارت كرين.

وبالنسبة لشيلى، سأقتصر على بضع فقرات من قصيدته البتراء الرائعة حول الموت والتى سماها "انتصار الحياة" وهى على ما تبدو لى أقرب قصيدة يستطيع أى شخص أن يقنعنا بأن دانتى كان كاتبها لو أن شاعر"الكوميديا الإلهية" نظم باللغة الإنجليزية . إن قصيدة " انتصار الحياة" تمثل رؤية للجحيم وتتكون من نحو ٥٥٠ سطرًا من المقاطع الشعرية الثلاثية الأبيات التى ابتدعها دانتى، وهذه القصيدة فى رأى هى أكثر القصائد المثيرة للقنوط والتى حظيت بمكانة رفيعة فى اللغة. وفى أيام شيلى الأخيرة، وإن لم يزد عمره على تسعة وعشرين عامًا، قدم لنا رؤيته الخاصة للطبيعة البشرية وللمقادير، وذلك قبل أن يبحر فى رحلته الأخيرة إلى الموت غرقًا سواء كان ذلك نتيجة لحادث أو لا . فالحقيقة المؤكدة لم تعرف حتى الآن. وشيلى هو أعظم شعراء الحركة الرومانسية جميعًا وأكثرهم سموا فى رومانسيته، قصيدة "انتصار الحياة" باعتبارها وصيته لنا نحن قارئيه، وهى شهادة من شأنها أن تحيرنا وتورثنا القنوط لولا ما فيها من طاقة شعرية متعاظمة .

فكرت وأنا جالس بجوار طريق عام
وقد غطاه تراب الصيف الكثيف، وهناك موكب عظيم
من الناس يهرولون ذهاباً وإياباً
يحتشدون كالبعوض حول ومضة المساء

متعجلون كلهم فى سيرهم إلى الأمام، لا أحد يدرى
إلى أين يمضى أو من أين جاء ولم
حسبه أنه فرد من الجمهور، هكذا

حمل بين الجمهور وكأنه يعبر السماء
كواحد من ملايين الأوراق المتساقطة من نعش الصيف
الشيخوخة والشباب والرجولة والطفولة
يبدون مختلطين فى هدير قوى
بعضهم يفر من شىء يخافونه
وبعضهم ينشد ما يخاف منه الآخرون ،

وآخرون كأنهم يخطون صوب القبر
يتأملون فى الديدان التى داستها أقدامهم وهى تزحف تحتهم
وآخرون ينتحبون فى الظلام

فى ظلهم الخاص ساروا ، وقالوا إنه الموت
والبعض هرب منه كأنه شبح ،
وهم فى شبه إغماءة من انقطاع الأنفاس

ولكنهم بمزيد من الحركات فيما بينهم بعضهم بعضاً
تابعوا الظلال التى ألقتها السحب أو تفادوها
أو لعلها الطيور قد ضلت فى فضاء الظهيرة .

عبر هذا الطريق الذى لم تنبت فيه الزهور قط
وقد أجهدهم الكدح والعطش
لا يسمعون صوت النافورات بأغانى نداها

التى تنبعث دائما من جحورها المطحلبة
دون إحساس بصوت النسيم الخارج من الغابة
ليتخلل الدروب المعوشبة وحدائق الغابات.

أشجار الدردار المتعالية و الكهوف الباردة
والضفاف البنفسجية حيث تتولد الأحلام العذبة ، ولكنهم
واصلوا حماقتهم الخطيرة كما فى الزمن الخالى.

إن رقصة الموت هذه هى "الحماقة الخطيرة" فى حياة التنافس التى نحياها :

"بحركات تتنازع فيما بينهم بعضهم بعضاً". إن قصيدة "انتصار الحياة" تحمل عنواناً مرير السخرية، لأن "الحياة" التى تنتصر علينا جميعا فى هذه القصيدة هى موت يشبه الحياة، المهلك لكل فردية واستقامة:

وبينما كنت أحدق، انصرف تفكيرى إلى أن فى الطريق
حشوداً تزداد وحشية مثل غابات يونيو
عندما تهز ريح الجنوب اليوم المنصرم

وهناك وهج بارد، أعنف من الظهيرة
غير أن البرد الثلجى يخفيه الضوء
كما تخفى الشمس النجوم، مثل القمر الصغير

وعند اختفاء ضوء الشمس فى المساء
ترتعش صدفتها البيضاء وسط الهواء الأرجوانى
وفى أثناء ذلك تستجمع العاصفة الساكنة قوتها.

تقوم العاصفة كنذير بمجيئها، وها هو
شبح أمها الميتة ذو الشكل المعتم
الذى ينحنى فى فضاء الظلام من مقعد طفلها ،

وهكذا جاءت مركبة على العاصفة الصامتة

فى انفعالها الرائع ، وظهر شكل
جالس فى داخلها كشخص شوهته الأعوام

وتحت غطاء الرأس الكئيب والرداء المزدوج
يربض تحت ظلال قبر ،
وفوق ما بدا بأنه الرأس، خيمت سحابة كأنها ثوب حداد ،

وسادت ظلمة أثيرية داكنة خافتة
فخففت من الضوء، وفوق شعاع المركبة
تولى ظل له طلعة الإله جانوس

إرشاد الفريق المجنح العجيب
والأشكال التى ارتسمت فى البروق الكثيفة
ضاعت : لقد سمعت بمفردى عبر تيار الهواء الرقيق

الموسيقى المنبعثة من أجنحتها الدائمة الحركة
وجميع الوجوه الأربعة لراكب المركبة
قد غطيت عيونها بعصابات تحمل فائدة قليلة .

السرعة فى المركبة والعمى فى المؤخرة،

لا تتيح الأشعة التى تطفىء نور الشمس

أو أن عينيه المعصوبتين تستطيعان اختراق الفضاء

ما هو كائن والذى كان والذى سيكون -

لقد كان توجيه المركبة سيئا جدا، ولكنها انطلقت

بسرعة واثقة وبكل عظمة إلى الأمام

اتطلع علينا مركبة الحياة وقد بشرت بها صورة القمر العجوز بين ذراعى القمر الجديد (كما وردت فى الأغنية الشعبية ، " السيد باتريك سبنس" وهى التى استشهد بها كولردج فى عبارته الاستهلالية لأغنية " الاكتئاب" ويعمد شيلى إلى المحاكاة التهكمية للمركبة الإلهية الواردة فى سفر حزقيال النبى، الرؤيا، دانتى ، وميلتون، بينما يتم إرشاد الشكل المسمى "الحياة القاهرة" بواسطة قائد مركبة شيطانى، وفى هذا محاكاة مخيفة للملائكة الأربعة فى المركبة الإلهية. أما قائد المركبة اللعين ذو الوجه الشبيه بوجه الإله جانوس، سواء من الأمام أو الخلف ، فلا يمكنه أن يقود المركبة أو يرى شيئا ، فى حين أن الوهج الثلجى المنبعث من مركبته يعمى أبصارنا . ولسوف يفهم القارئ تدريجيا أن شيلى يفرق بين ثلاثة آفاق للضوء : النجوم (وهى الشعر) والشمس (وهى الطبيعة) وهج المركبة (وهو الحياة) . والطبيعة تغطى بإشراقها على الخيال، بما يمثل خسارة لنا، كما أن الروعة التدميرية للمركبة تغطى بإشراقها على الطبيعة، مما يدمرنا.

يتهاوى خلف المركبة المظفرة حشداً لا يحصى من الأسرى، وهو آخر العشاق من الشبان المنغمسين فى الجنون الشبقى. أما العجائز الأشرار المفتقرون إلى التنظيم "فما زالوا يجتهدون فى التعلق بمركبة الحياة. وإن شيلى ، إذ يحاول الفهم مستميتًا أن يفهم إنما يواجه فى روسو وفرجيل ودانتى مرشده الذى يتحدث إلى الشاعر ببلاغة رائعة وإلحاح :

قبل أن أتذكرك

خفت ، وأحببت ، وكرهت ، وعانيت ، وفعلت ، ومت ،

وإذا كانت الشرارة التى أضاءت بها السماء روحى

فالأرض قد جادت عليها بغذاء أكثر نقاء

إن الفساد لن يرث الآن شيئاً كثيراً

مما كأنه روسو ذات يوم - ولن يتخفى وراءه

فى ثوب ملطخ من الداخل ، يترفع عن ارتدائه -

هذه أصعب قصيدة سقتها لأى قارئ، ولكننا كنا نتعلم كيف نقرؤها ولماذا يتعين علينا أن نقرأها . إن كبرياء روسو المرعبة تبرز مختلطة بشعوره الفظيع بالتدهور . ولكن العبارة عامة ، فى إنسانيتها وتتجاوز روسو التاريخى. أما دليل شيلى الذى جاء متأخراً، إنما يتحدث عن شىء مطمور داخل كل قارئ فمن منا رجلاً أو امرأة - لا يخاف من سقوط القناع الذى يخفى ذاتيته الحقيقية ، يحول بينه وبينها (أى الشرارة) نتيجة لما يحدثه الموت من فساد فى الحياة ؟

وأمل أن يمضى القارئ مع بقية هذه القصيدة العظيمة غير المكتملة دون مساعدتى، وأن يتذكر دائمًا الإبطاء والتمهل فى القراءة ، وحبذا لو قرأها بصوت عال، سواء قرأها لنفسه أو للغير. وإن العبارات الأخيرة التى رددها شيلى بقوة وحيوية سوف تعوض القارئ عن العناء الذى تحمله، سواء بما فيها من بلاغة مريرة أو بنفاذ بصيرتها فى الطبيعة البشرية .

وهنا يطيب لى أن أجرى مقابلة بين الخاتمة المفجعة فى قصيدة شيلى وبين أغنية شعبية رائعة **لكيتس** هى "السيدة الجميلة دون رحمة " **La Belle Dame Sans Merci** وهى بكل ما فيها من الرغبات المستحوذة تعتبر فى نهاية الأمر عملاً باعثًا على القنوط

شأنها فى ذلك شأن قصيدة "انتصار الحياة".

ما الذى يؤلمك، وأنت فارس تحت السلاح،
فتمشى بطيئًا وحيداً شاحب الوجه؟
والعشب قد ذوى من البحيرة،
ولم تعد هناك طيور تغرد

أواه، ما الذى يؤلمك؟ وأنت فارس تحت السلاح
وأنت منهك وقد ذهبت بك الأحزان !
إن مخازن السنجاب مليئة
وقد تم الحصاد.

إنى أرى زنبقة على حاجبك
رطبة بسبب الآلام، منداه بما يشبه الحمى
وعلى خديك وردة شاحبة اللون
تذوى بدورها سريعًا

قابلت فى المروج سيدة
كاملة الجمال- تغنى كطفلة جنية
شعرها طويل، وقدمها خفيفة
وعيناها وحشيتان.

صنعت لها إكليلاً فوق رأسها
تأملت الأساور فى معصميها ، وعطرتها بالرياحين
تأملتنى ، وكأنها تحب
وتأوهت تأوهًا عذبا

أركبتها على جوادى الذى يخطر فى مشيته
ولم أر شيئًا آخراً طوال اليوم :
لأنها كانت تميل إلى جانبها وتغنى
أغنية رقيقة

قدمت لى جذوراً من نبات يفتح الشهية
وعسلا بريا ، ومنا عليه قطرات الندى
وقالت بلغة واثقة غريبة :
"أحبك حبا حقيقيا"

أخذتنى إلى مغارتها المسحورة
وهناك بكت ، وتأوهت ، بكل مرارة
وهناك أغلقت عينيها المتوحشتين
بأربع قبلات

. وهناك هدهدتنى حتى غفوت

وهناك حلمت -- يا ويحى ! آه !

هذا آخر حلم حلمته على سفح التل البارد

رأيت ملوكًا شاحبى الوجوه، وأمراء أيضًا

ومحاربين شاحبين شحوب الموت

هتفوا قائلين: "السيدة الجميلة دون رحمة

قد استعبدتك بجمالها" .

رأيت شفاههم الجائعة فى غسق المساء

وقد قفزت بشدة بفعل إنذار مروع ،

وعندما استيقظت وجدتنى ملقى هنا

على سطح تل بارد

وهذا هو سبب إقامتى ها هنا وحدى

أتحرك بطيئًا شاحب اللون

ولو أن العشب قد ذوى من البحيرة

ولم تعد هناك طيور تغرد

ربما كانت هذه أنجح أغنية شعبية فى اللغة من الناحية الشعرية منذ أغانى الحدود الشعبية فى أواخر القرون الوسطى. وفيما يتعلق بالقارئ اليقظ، فإن هذه

فرصة استثنائية لكى يتعلم بصورة أفضل كيف يقرأ قصيدة. وفى قصيدة "السيدة الجميلة دون رحمة" شىء ما خطأ، وهى ليست قصيدة ذائعة الصيت على وجه الإطلاق خلافا لرأى الشاعر الروائى الراحل روبرت جريفز. وفى عرف جريفز أن "السيدة الجميلة" والتى ترمز لمرض السل (الذى قتل كيتس فى سن الخامسة والعشرين)، هى فانى براون(التى أحبها كيتس ولم يمتلكها قط)، كما أنه أيضا الحب والموت والشعر والإلهة البيضاء وربة الفن الأسطورية التى ولدت وتزوجت ودفنت شعراءها الحقيقيين. لقد كان جريفز قارئا ملما بالشعر، ولكنه كان يقرأ فى أغانى كيتس الشعبية علاقته الخاصة المدمرة مع الشاعرة الأمريكية لورا رايدنج.

إن قصيدة كيتس "السيدة الجميلة دون رحمة " التى تستمد عنوانها من القصيدة الفرنسية فى العصور الوسطى، تظل قصيدة أصيلة وثرية بحيث لا نستطيع أن نتأكد أبدًا من أننا نقرأها قراءة صحيحة. ومع ذلك فإن قراءتها بانتباه تجعلنا نشك فى أن "الطفلة الجنية " هى قلب بلا رحمة، رغم ما هو واضح من أنه كان لها سلسلة طويلة من العشاق الضحايا ملوك، وأمراء ومحاربين شاحبى الوجوه الذين يفترض أنهم ماتوا جوعًا لأنهم لم يستطيعوا بعد أن ذاقوا طعام الجنية أن يعودوا إلى طعامهم الأرضى، لكن هذا هو حلم الفارس ، فهل ينبغى علينا أن نصدق ذلك ؟

نحن الآن فى أواخر الخريف أو بدايات الشتاء والفارس تحت السلاح ملتاع ومريض ولعله يموت جوعًا . إن المقاطع الثلاثة الأولى هى بلسان كيتس، أما المقاطع التسعة الباقية فهى بلسان عشيق الجنية المحروم. وعندما يعود المقطع الأخير، فى دائرة كاملة إلى المقطع الأول، ندرك أن كيتس قد تفادى وضع أغنيته الشعبية فى إطار يرتد إلى ذاته هو كراوى ، وبصورة ذكية، هل يوحى هذا بأن هناك شبهًا بين كيتس والفارس، وهو ما استنتجه جريفز فى قراءته ؟

والشىء الحاسم فى القصيدة هو أن السيدة الجميلة والفارس لا يفهم أحدهما الآخر، ولعل الفارس أساء تفسير إيماءتها وتعبيرات وجهها. لقد وقع الفارس فى حب

الجميلة مفتونًا بها من أول نظرة، ونحن نشعر بأنه لم يكن فى مقدوره أن يفعل ما هو أقل من ذلك لكن ألفاظ الفارس نفسها تجعلنا نشك فى أنه قد قرأها قراءة صحيحة، حيث يقول : "وتأملتنى ، وكأنها تحب، وتأوهت تأوها عذبًا"، وهذا التأوه قد يكون نذير شؤم أكثر منه بشرى حب. كما أننا نشعر بشكوك الفارس نفسه عندما يغنى قائلاً: "وقالت بلغة واثقة غريبة أحبك حبا حقيقيا". وهنا يبدو أن تفسيره خاطئ، ونحن محقون فى الانزعاج لأن الجميلة "بكت وتأوهت بكل مرارة" لأن عاشقًا آخر مخدوعًا قضى على نفسه.

ومن أشد السطور حزنًا فى اللغة، التى تعبر تعبيرًا دقيقًا عن جميع العشاق المساكين، فإن السطور التالية قد تنطوى على الرغم من ذلك على مزيد من خداع النفس :

وعندما استيقظت ، وجدت نفسى ملقى هنا

على سطح تل بارد

لقد نام فى مغارتها المسحورة لغرض مقصود لم يذكر لنا، ولكن هذه " القبلات الأربع" قد تمثل غاية ما ناله من إشباع. كيف ثم نقله من خميلة النشوة (إن كان الأمر كذلك) إلى سطح تل بارد عندما استيقظ ؟ ربما كان الوسيط فى ذلك سحريا، ولكن هل فى وسعنا التأكد من أن التجربة التى مر بها لم تكن خداعًا كلها ؟ متى بدأ حلمه؟

إن الأغنية الشعبية بارعة جدا بحيث لا يسعنا الرد بصورة مؤكدة على كل استفسار. لقد تُركنا فى حالة من الشك، ومع ذلك فقد طربنا من ناحيتنا كما يبدو أن كيتس أطرب نفسه. لماذا نقرأ قصيدة "السيدة الجميلة دون رحمة "؟ لأن فيها تعبيرًا رائعًا عن الشغف العام بالرومانسيات، وبسبب وعيها العميق بأن كل الرومانسيات، سواء كانت أدبية أو إنسانية، إنما تتوقف على معرفة منقوصة غير مؤكدة.

ملاحظات موجزة

تضم قائمة كبار شعراء اللغة الإنجليزية ملاحظات موجزة فى القرن الذى انتهى توا، الأمريكى روبرت فروست والإنجليزيى الأمريكى ت. س. إليوت والشاعر الروائى الإنجليزى توماس هاردى. ولكننى أود هنا أن أحصر ملاحظاتى فى أربعة شعراء يتساوون من حيث الأهمية على الأقل، وهم الإنجليزى الأيرلندى و.ب. يتس ، والأمريكيان والاس ستيفنز وهارث كرين والشاعر الروائى الإنجليزى الملهم د. هـ. لورنس. فالشاعر يتس ورث القصائد الغنائية الرمزية عن وليم بليك وورث المونولوج الدرامى الفيكتورى ، وورث المواقف المتخيلة عن كيتس وشيلى. ويشترك ستيفنز وكرين بصورة جزئية فى هذه السلالة الشعرية، ولكنهم أيضًا وارثون للتقليد الأمريكى المتمثل فى ويتمان ودكنسون. أما لورنس، وهو قريب لكل من بليك وويتمان، فهو يمثل ذروة القنوط المتخيل وعلى ما يبدو لى – فإن هذا عنصر محورى تشترك فيه أعظم القصائد فى اللغة الإنجليزية.

لكن أين هذه القصائد ذات الطابع المختلف ؟ " هذا سؤال قد يعن لقارئ أن يسأله "وهل لا بد لجميع القصائد الرائعة أن تكون مثيرة للقنوط ؟" لا، بكل تأكيد. ولكن إعادة قراءة تعليقاتى على "لتنسيون وعلى ويتمان وعلى دكنسون وعلى قصيدة "توم أوبدلام" وعلى سونيتات شكسبير وعلى ميلتون ووارد زويرث إنما توضح أن "القنوط المتخيل" ليس قنوطًا من شاكلة ما قد تعانى منه أنت وأنا فى حياتنا اليومية . وقد اخترت على وجه التحديد طائفة من أحب القصائد إلىَّ لأن نوعية الخيال فيها تتجاوز الظلام الدنيوى. إن الشعر، وهو ما ألح على القارئ أن يتبينه، يمكن أن يكون نسقًا من أنساق التسامى، سواء أكان ذلك دنيويا أم روحيا، والأمر يتوقف على كيفية استقبالك لهذا الشعر. وسأعمد أولاً إلى إيضاح ذلك بصورة موجزة فى هؤلاء الشعراء الأربعة المحدثين .

إن يتس، الذى يتلاعب بالسحر قائلاً إن الأرواح هى التى قدمت له "استعارات للشعر" قد كتب قصيدته القوية "الرجل والصدى" باعتبارها إحدى قصائده الخاصة

بالموت. فالرجل الطاعن فى السن إذ عذبه تبكيت ضميره قال : "أرقد يقظان ليلة بعد ليلة" فلا يتلقى إلا ردوداً كالصخر من الصدى قائلة له: "نم ومت فى سكون الليل" : ومع ذلك فإن الشاعر يختم قصيدته بشجاعة رواقية (أى بالصبر على الشدائد) ، فيرد على سؤاله الشخصى بسؤال آخر: "هل تفرح فى تلك الليلة العظيمة؟"، تلك هى الحقيقة التى تفتقر إلى أى جواب عن وضع الإنسان .

ما الذى نعرفه، سوى أننا نواجه

بعضنا بعضا فى هذا المكان؟

إن القارئ، أيًا كان عمره، سيجد فى هذه الأبيات نوعية تتجاوز القنوط، وهى قريبة الشبه بالطفل رولاند الذى يقرب النفير من شفتيه وينفخ فى البوق على طريقة شيلى ويعلن نبأه . وثمة قصيدة أخرى تدور حول الموت ومواجهة نهاية الحياة، وهى القصيدة الرائعة لـ د. هـ. لورنس بعنوان "ظلال" ذلك أن هذا الشاعر المتوسط العمر الذى صرعه داء السل مثل الشاب كيتس، يجد بدوره الشجاعة ليسجل رؤية جديدة حيث يقول:

وإذا آن لروحى أن تجد راحتها الليلة

فى النوم، لأغوص فى طوايا النسيان المريحة

وأستيقظ فى الصباح كزهرة جديدة متفتحة

أنا إذن غرقت ثانية فى حضن الله، وهأنذا صرت خلقًا جديدا .

إن صوت لورنس الشعرى، الذى حرره ويتمان بإيقاعاته الشعرية (التى يقول عنها جون هولاند أنها ليست "شعرًا مرسلاً" فالشعر الحقيقى لا يمكن أن يكون حرا أو مرسلاً) إن هذا الصوت يعبر عن نفسه بقوله "طوايا النسيان" عوضًا عما تذهب إليه

أفكارنا المعتادة عن الموت باعتباره إما هلاكًا وإما حياة خارقة للطبيعة. وفيما يتعلق بما يمكن أن تعنيه عبارة "خلقًا جديدًا" فإن لورنس يقر ببلاغته بأنه يفزع من انهزام الذات" لقد انكسر معصماى" ومع ذلك فإن ما يبرز من قصيدته "الظلال" هو الشعور المنعش للخيال لدى روح لورنس "التى صمدت بفضل القصيدة التى ينظمها" وأعتقد شخصيا أن القصيدة هى وحدها التى تنجح فى "مساعدة الذات" لأن ترديدى لقصيدة "الظلال" بصوت عال يقوى روحى. ولا بد من تذكير القارئ بأن جميع القصائد العظيمة ينبغى أن تنشد بصوت عال، سواء أكان القارئ فى عزلة أم أمام الغير.

وعندما واجه دالاس ستيفنز موته بالسرطان، تراءت له رؤية تتمثل فى "نخلة فى طرف العقل" فى أرقى قصيدة أبدعها فى أيامه الأخيرة باسم "عن مجرد الوجوه" وإن كان الشاعر قد تصدى لما كان يعرف أنه أوهام، فقد توصل وهو يلاقى الموت إلى إدراك أن العقل ليس هو السبب الذى يجعلنا "سعداء أو غير سعداء"، وعند طرف العقل تنتصب نخلة. ولا أعرف هل كان ستيفنز يعى أو لا يعى الأسطورة الصوفية الجميلة، ومفاداها أن الله بعدما خلق آدم من تراب، وجد لديه بقية من تراب فاستخدمها فى صب نخلة هى "شقيقة آدم" وليس مما يهم، سواء أعرف ستيفنز هذه الطرفة الجميلة أم لا . فهذا الأمر يثير مشكلة ألا وهى مدى صعوبة ما يحتاج إليه الشعراء الذين يستخدمون التضمين والتلميح من وساطة، إذا ما أريد للقارئ أن يفهم فهمًا كاملاً. والشاعر ميلتون، ولعله أعلم جميع الشعراء على وجه الإطلاق. يستفيدُ من الوساطة بكل تأكيد. ومثله فى هذا الأمر ستيفنز، ولكن ليس بهذه الدرجة من الكثافة . ويكاد شكسبير ينفرد بين الشعراء فى كونه أعظم الشعراء فى إبداع المتعة والتسلية ، وكونه فى آخر المطاف صعبًا بدرجة شديدة، فإن ذلك يرجع إلى قوة عقله التى لا نظير لها . أما ستيفنز فإنه يستخدم التلميح وأحيانًا متحفظ، غير أن رؤيته الأخيرة تجمع بين البساطة والإلغاز.

إن الطيور تغرد ، وريشها يضيء

وتنتصب نخلة عند طرف الفضاء

والريح تتحرك ببطء فى الأوراق

ريش الطائر المبهرج كألسنة النار يتدلى إلى أسفل

إن طائر العنقاء، وهو أسطورة مصرية فى الأصل، قد عاش خمسمائة سنة ثم احترق بنار من داخله، وبمرور الوقت نهض من الرماد مرة أخرى . وستيفنز لا يعرف (ولا نعرف نحن) هل الطائر الصارخ الألوان الذى تراءى له هو طائر العنقاء. ما أهمية هذا ؟ إن الطائر يغرد، وإن ريشه يضيء، وإن الشجرة تنتصب (ولو بصورة غير مستقرة)، وإن الريح تتحرك، تلك كلها ظواهر مؤكدة، توحى بالاطمئنان فى النهاية . أما التدلى إلى أسفل فهو أمر غامض، وربما تذكر القارئ بصورة الموت فى قصيدة أسبق لستيفنز عنوانها "صباح الأحد" وقد نظمت قبل قصيدة "عن مجرد الوجوه" بأربعين عامًا وفيها يقول: "نزولاً إلى الظلمة على أجنحة ممتدة"، ولكن هذا السطر الأخير ونصه " ريش الطائر المبهرج كألسنة النار يتدلى إلى أسفل " يعتبر أوفر غزارة بكثير، فهو تأكيد أخير بالوعى القوى. ونقول مرة أخرى، وللقارئ أن يختار ، فهل أُعطينا صورة للتسامى الدنيوى أو صورة لمعرفة الجانب الروحى.

إن أحب الشعراء المحدثين جميعًا بالنسبة لى شخصيا هو هارت كرين، الذى أغرق نفسه بأن قفز من سطح سفينة داخل البحر الكاريبى عندما كان فى الثانية والثلاثين من عمره فقط. أما قصيدة موته (ولعله لم يردها كذلك) فإنها تمثل رثاء غير عادى لنفسه. وقصيدته المسماه "البرج المنكسر" بها قطع استحوذت على عقلى وصرت أرددها يوميا على مدى ما يقرب من ستين عامًا، منذ أن كنت فى العاشرة ، وقد جاء فيه:

وهكذا جرى لى ، فدخلت العالم المنكسر

لأقتفى أثر شريك الحب الخيالى ، وصوته

لحظة فى مهب الريح (فلا أعرف إلى أين قُذف بى)

دون وقت كاف للقبض على كل خيار يائس

إن الرصانة الجمالية فى هذه الأبيات طاغية، وذلك راجع فى جزء منه إلى أن كرين كان متمكنًا من أعمال السحر قادرًا على إبقائنا مفتونين، وذلك من بين قوى الشعر التى لا ريب فيها. والدخول إلى عالم منكسر هو عملية ولادة، وهذه بدورها تمثل خلقًا ينطوى على الكارثة مما يحتم على كرين بأن يقضى العمر كله "مقتفيًا الأثر" وهذا التعقب وذلك الخداع "شريك الحب الخيالى" يشمل بالتأكيد - بالنسبة لكرين - الشعراء بليك وشيلى وكيتس. وإن السلسلة الطويلة من علاقات كرين الشبقية المثلية كل منها خيار وقتى يائس، وهو يبحث بلا أمل، ولكنه بحث حقيقى، تعكر صفوه الريح، من حيث اتجاهه وديمومته على حد سواء، وهى ريح تشبه وحيه الخاص الذى لا شك فيه.

إن هارت كرين يفضى إليك، أكثر من معظم الشعراء، بسره وقيمته بمنتهى السهولة متى حفظت شعره. وأعود هنا إلى ما سبق أن أكدته حول متعة حفظ الشعر، فهى عون هائل فى قراءة الشعر. ومتى انطبعت القصيدة فى الذاكرة، فإنها تتملكك وتجعلك قادرًا على أن تقرأ بتمعن وهو ما يتطلبه الشعر العظيم، وهذه هى مكافأته. إن القراءات الأولى لهارت كرين يحتمل أن تمثل اندفاعًا شديدًا للصوت والنغم، مع صعوبة فى الاستيعاب، أما القراءة المتكررة لقصيدة "البرج المنكسر" أو لقصيدة: "مقدمة إلى جسر بروكلين" فإنها تكسبك القصيدة إلى الأبد. إننى أعرف كثيرا من الناس الذين يتلون القصائد لأنفسهم باستمرار لوعيهم بأن تملك القصيدة لهم وتملكهم للقصيدة يساعدهم على أن يحبوا حياتهم.

وتقدم إميلى ديكنسون مساعدة من هذا النوع، لأن أصالتها الفكرية تمكن من يقرءونها بتمعن أن ينفصلوا عن ردود الفعل التقليدية التى اكتسبناها. وهى فى هذا تعتبر من تلاميذ شكسبير. فالقيمة السامية لتأملات هاملت، كما سأبين فى هذا الكتاب فيما بعد، وهى مصدر آخر لقوة استقلال القارئ. فسونييتلت شكسبير تشبه

هاملت فى أنها إنعاش مستمر لمتع تغير المعانى فى كل مرة نقرأها فيها .

إن قراءة أقوى قصائد والت ويتمان تصدمنا بصدمة الإدراك . فالشعر فى أحسن صوره يثير فينا نوعا من العنف يندر أن يثيره فينا الخيال الفكرى أو يحاول أن يحققه. وقد تفهم الرومانسيون أن الوظيفة الحقيقية للشعر هى : أن يدهشنا لنخرج من رقدة الموت إلى إحساس أوسع بالحياة . وليس هناك دافع أفضل من ذلك لقراءة أفضل شعرنا وإعادة قراءته . .

٣ - الروايات - الجزء الأول

مقدمة

لا يجب أن تختلف قراءة الرواية كثيراً عن قراءة شكسبير أو قراءة قصيدة غنائية. إن المهم أو الأكثر أهمية هو من تكون أنت، حيث لا يمكنك أن تتجنب إقحام نفسك فى عملية القراءة ،لأن معظمنا يأتى بتوقعات مختلفة فإن الاختلاف يبدأ مع الرواية، حيث نظن أننا سوف نلتقى،إن لم يكن، أصدقاءنا وأنفسنا فحقيقة اجتماعية معروفة، سواء كانت معاصرة أو تاريخية. وعندما وصلتنى آخر رواية لإيريس مردوخ أيقظت فى نفسى أحاسيس مختلفة عن تلك التى أثارها وصول ديوان قصائد جون أشيرى John Ashery. إن الكتابة السيئة كلها شىء واحد،أما الكتابة العظيمة فإنها تختلف بدرجة صارخة، والأنواع الأدبية تشكل انقسامات فى داخلها. لم يزل بعض شعراء الدراما والروائيين على قيد الحياة، ويستحقون القراءة، لكن هؤلاء قلة قليلة . فى الحقيقة أنا أقرأ أشيرى لكى ألتقى به مرة ثانية، تفرد يشتاق إلى الآخرين وللآخر.

إن المرء يذهب إلى موردوخ التى كانت أكثر التقليديين بين روائيينا المجيدين، من أجل الناس، والقصة والتأملات الميتافيزيقية والشبقية، ومن أجل الاستمتاع بالحكمة الاجتماعية الساخرة. لم أطلب من مردوخ أن تعطينى "بيتا موحشاً Bleak House" أو "ميدل مارش Middle march" ولكن من أجل أن تعقد الصلة معهم حتى يغدو ظهور مثل هذه الأعمال أمراً ممكناً ثانية فى يوم من الأيام. ربما تختفى شخصيات مردوخ المليئة بالحيوية فى هذه الاستمرارية ، كما حدث من قبل . وسوف تبقى متعة التكرار والحفاظ على التقاليد المتحضرة حية.

إن المستمعين للشعر الغنائى العالى الجودة هم بالضرورة عدد قليل وهذا يسبب حزنا لأفضل شعرائنا، ولكن لديهم أسوة واقعية فى وليم بليك ووالت ويتمان وإيملى ديكنسون، وجيرارد مانلى هوبكنز الذين لم يصلوا إلا لأعداد قليلة من المستمعين فى حياتهم. لقد كان ويتمان ينشر شعره على نفقته الخاصة، وكذلك كان بليك بينما نشرت أشعار ديكنسون وهوبكنز بعد وفاتهما.

لقد وجدت إليزابيث بيشوب عدداً مناسباً من المستمعين ولو أنهم قلة، وتبعها حفنتان من أفضل شعرائنا المعاصرين، حتى وإن تجلت لنا الألفية - عن عودة لعصر ثيوقريطس كما تنبأ جيامبا تيستا فيكو فى كتابه "العلوم الجديدة"؛ فإن الإنسان يتوقع أن يبقى شعر النخبة ويعيش، ولكن الرواية سوف يكون حظها أسوأ. إن الروايات تحتاج إلى قراء أكثر مما تحتاجه القصائد، هذه ملاحظة فى غاية الغرابة وتثير حيرتى رغم اتفاقى معها. فقد كان تنيسون، وبروننج، وروبرت فروست. يجدون جمهوراً كبيراً من المستمعين، وربما لم يكونوا فى حاجة إليهم - وحظى ديكنز وتولستوى، بجماهير، عريضة من القراء وكانوا فى حاجة إليهم. فالعديد ممن يسترقون السمع يشاركون فى تكوين فنهم. كيف يمكنك إذن أن تقرأ رواية بصورة مختلفة إذا كنت تشك فى أنك واحد من نخبة تضمحل بدلا من كونك ممثلاً لجمهور عريض ؟

إذا لم تقرأ بصوت مرتفع وتقرأ للآخرين، فإنه حتى وجود الآخرين لن يحول القراءة من عمل منفرد إلى عمل اجتماعى. على مدى خمسين عاماً وأنا أقرأ الروايات من أجل ما فيها من شخصيات وقصص ومن أجل الجمال الذى أحسه فى أصوات المؤلفين وفى طرائق حكيهم. إذا كان قد كتب على الروايات أن تختفى فعلا فدعنا نكرمهم لأجل قيمهم الروحية، والجمالية وربما حتى من أجل بطولتهم واستبسالهم، فى تقديم الشخصيات الرئيسية والأبطال، باعتبارهم وجهاً من وجوه المؤلفين. دعنا نقرأ الروايات فى السنوات الثلاثين القادمة من الألفية الثالثة كما كان يقرؤها الناس فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر من أجل المتعة الجمالية والرؤية الروحية .

إن الشخصيات فى الروايات العظيمة ليست علامات ولكنها لوحات من الواقع، لرجال ونساء جاءوا بعد عصر شكسبير. شخصيات حقيقة محتملة وممكنة . إن الرواية لم تزل موجودة لكى تقرأ وقد أضافت فى قرننا هذا بروست وجويس وبيكيت وحشد من الأمريكان، والإسبان، والشماليين، إلى ثراء أوستين وديكنيز وفلوبير وستندال وممارسى الكتابة الكلاسيكية ، الآخرين. لقد تباكى جيمس جويس فى رواية "فينيجانز ويك" على أنه يفتقر إلى جمهور شكسبير فى مسرح الجلوب، وأنا أخشى أن تختفى رواية جويس فى عصرنا الجديد ذى الصور المرئية. ربما يختفى بروست أيضًا ، إنها مفارقة غريبة لأنه وكما يبدو لى أنه لا توجد رواية يمكنها أن تربح كثيرًا فى هذه الأيام الرديئة عندما نعيد قراءتها فى ضوء الخلفية القاتمة التى تذوى فيها .

ميجيل دى سرفانتس :
دون كيشوت

إن أية مناقشة عن كيفية وأسباب قراءة الروايات يجب أن تشمل "دون كيشوت" لسيرفانتس . فهى أول وأفضل الروايات، بل إنها رغم ذلك أكثر من رواية. فهذه الرواية عند الكاتب الباسكي ميجيل دى أونومانو، وهو أفضل نقاد سيرفانتس فى رأى، تعتبر بمثابة الإنجيل الإسبانى الحقيقى، وإن " سيدنا دون كيشوت هو المسيح الحقيقى ". ربما لو أننى صرت علمانيا صرفا، فإن سيرفانتيس يبدو لى بمثابة المنافس الممكن الوحيد لشكسبير فى الأدب التخيلى عبر القرون الأربعة الماضية. إن دون كيشوت هو الند لهاملت وسانشو بانزا (ندٌّ) لسيرجون – فولستاف. إنها تستحق تمجيداً أو إطراءً رفيعًا لا أعرف كيف أعبر عنه . لقد كانا معاصرين تمامًا (ربما ماتا كلاهما فى نفس اليوم). ومن الواضح أن شكسبير قد قرأ "دون كيشوت"، ولكن من غير المحتمل أن يكون سير فانتس قد سمع عن شكسبير.

من الروائيين الذين أحبوا "دون كيشوت" هناك هنرى فيلدنج، وطوبيا سموليت، ولورانس ستيرن فى إنجلترا القرن الثامن عشر، ولا يمكن أن نتصور أيًا من أعمالهم دون سيرفانتيس. لقد ترك سيرفانتيس تأثيراً شديدا على ستندال وفلوبير "مدام بوفارى" هى كيشوت مؤنثًا" - إن هيرفان ميلفل ومارك توين من أتباع سيرفانتس وكذلك دستوفسكى وتورجنيف وتوماس مان. وجميع كتاب الرواية الحديثة الإسبان تقريبا .

إن دون كيشوت كتاب ضخم وأنا مع دكتور صموئيل جونسون لم أتمن أن يكون أقصر من ذلك ، ولذلك سأحصر نصيحتى عن كيفية القراءة فى علاقتها المركزية فقط، أى فى علاقة الصداقة بين دون كيشوت وسانشوبانزا. وهذه العلاقة لا يوجد لها مثيل عند شكسبير لأن الأمير هال، عندما أصبح الملك هنرى الخامس دمر صداقته مع فولستاف، التى صارت متناقضة تناقضًا شديداً منذ رأيناهما معًا لأول مرة، عند بداية مسرحية "هنرى الرابع" الجزء الأول : إن هوراشيو بالنسبة لهاملت ما هو إلا رجل مستقيم وكل علاقة ذكرية حميمة عند شكسبير هى علاقة تنطوى على جوانب خلافية وخصوصًا فى السونيتات. فالنساء فى مسرح شكسبير دون رجاله قادرات على الاحتفاظ بصداقة حقيقية بين الواحدة منهن والأخرى. ويبدو ذلك فى بعض الأحيان، صحيحًا فى الحياة كما هو عند شكسبير، أو لعله يكون مثالاً ثانيًا على تأثير شكسبير فى الحياة.

تحدث كثير من المشاجرات بين دون كيشوت وسانشوبانزا ولكنهما يتصالحان دائمًا ولم يخذل أى منهما الآخر فى الحب والإخلاص والولاء، وأيضًا فى افتقاد دون كيشوت للحكمة بدرجة كبيرة وحكمة سانشو المدهشة. إن كل شخص عند شكسبير (كما فى الحياة) لديه صعوبة حقيقية فى الإنصات للآخر. فالملك لير لا يكاد ينصت لأحد بينما نجد أن أنطونيو وكليوباترا (فى غمرة النشوة والفرح أحيانًا) لا ينصت أحدهما للآخر إطلاقا. لا بد أن يكون شكسبير هو أعظم المنصتين الموهوبين بصورة

خارقة خصوصًا فى صحبة بن جونسون الذى لا يكف عن الكلام أبدا. و لا أشك فى أن سيرفانتس كان لا يمل الإنصات أيضا.

على الرغم من أن كل شيء ممكن حدوثه بالفعل فى دون كيشوت، فإن الأهم هو تلك الحوارات المستمرة بين سانشو والدون. افتح الكتاب بصورة عشوائية وستجد نفسك فى غمرة المناقشات الخاصة بينهما سواء كانت غاضبة أو طارئة ، ولكنها فى النهاية دائمًا ودية وقائمة على الاحترام المتبادل. وحتى عندما يحتدم النقاش بينهما فإن المودة بينهما تظل قائمة ، دون أن يتوقفوا عن التعلم من الإنصات للآخر، وعن طريق هذا الانصات، يتغيرون.

أظن أنه بإمكاننا أن نؤكد مبدأ أن التغير، ألا وهو تعميق الذات وتأكيد بعدها الداخلى، يتناقض بشكل مطلق إذا جمعنا سيرفانتس وشكسبير معًا. إن سانشوبانزا ودون كيشوت يطوران نفسيهما إلى ما هو أكثر جدة وثراء بالإنصات أحدهما للآخر، ولكن فولستاف وهاملت يقومان بنفس العملية فقط عن طريق الإنصات لأنفسهما – أن كبار الروائيين فى الغرب يدينون بالكثير جدا لشكسبير وكذلك لسيرفانتيس. إن شخصية أهاب التى أبدعها ميلفيل فى روايته "موبى ديك" ليس به شيء من سانشو. إنه وحيد فى عزلته مثل هاملت وماكبث. أما إيما بوفارى فهى دون كيشوت بشكل مختلف، وهى لا تملك صفات سانشو، وتموت فى النهاية بفعل إنصاتها لذاتها. ويجد هوكليبرى فين سانشو الخاص به فى شخصية جيم ويتم إنقاذه من الذبول فى سماء العزلة. ويواجه راسكولينكوف فى رواية "الجريمة والعقاب" لدوستوفسكى ما يمكن أن يصطلح على تسميته (نقيض سانشوبانزا) فى عدمية سيفيد ريجايلوف التى تذكرنا بشخصية ياجو . إن الأمير مشكين فى رواية "الأبله" لدوستوفيسكى يدين بالكثير لجنون دون كيشوت النبيل. إن توماس مان وهو على دراية كبيرة بدينه لسيرفانتس، فإنه عن عمد امتدح جوته وتقديره الكبير لمؤلف دون كيشوت. كما يكرر ثناء سيجموند فرويد لسيرفانتس.

فى المناقشات الودية (الغاضبة بصورة متكررة) بين سانشوبانزا ودون كيشوت، نجد أنهما يكتسبان تدريجيا كل منهما بعض مزايا الآخر. فجنون دون كيشوت الخيالى يبدأ يكتسب مزيداً من الدهاء، فى حين تتحول فطنة سانشو الإدراكية إلى عالم السعى وراء المعرفة. إن طبيعتهما لا تنصهر أبداً ، ولكنهما يتعلمان كيف يعتمد أحدهما على الآخر. (حتى يصل بهما إلى الكوميديا) فإن دون كيشوت وهو يشرح نواياه لسانشو، يحصى حالات الجنون الشبقى الذى أصاب أسلافه أماندو وأورلاندو اللذين استولت عليهما مشاعر الغيرة - ثم يضيف بحصافة أنه ربما يقلد أماديوس الذى خلافا لأورلاندو وصل إلى الشهرة عن طريق إصابة كل من اقترب منه بالجنون..

يقول سانشو : " يبدو أن الذين فعلوا كل هذه الأشياء كانوا مدفوعين إلى ذلك رغما عنهم لكن ... لماذا تجن أنت ؟ ومن هى السيدة التى رفضتك ؟" .

" أجاب دون كيشوت : تلك هى المشكلة تحديداً، وهذه هى الطريقة البارعة التى تدبرت بها الموضوع - لأنه بالنسبة لفارس شارد فإنه يمكن أن يصاب بالجنون لسبب معقول فكم يساوى هذا؟ فكرتى هى أن أصبح مجنوناً دون أى سبب على الإطلاق". (من ترجمة بورتون رافيل) .

أن دون كيشوت شأنه شأن هاملت ليس إلا مجنوناً نحو الشمال - الشمال الغربى. إنه ليس شخصا أبله وليس كذلك سانشو. مثل الأمير هال وفولستاف فإنهما يلعبان لعبة شديدة التعقيد يلعبان بسعادة دون مواقف متناقضة. إلى هذا الحد من التعقيد تصل لعبتهما حتى إن القارئ يتحتم عليه أن تقرأ دون كيشوت قراءته الخاصة به، لأن سيرفانتس شأنه شأن شكسبير محايد مثلما هو معقد. وعلى عكس أونومانو ، ناقدى المفضل لسيرفانتس، ، فإن العديد من الدارسين يأخذون برأى إيريك أورباخ الذى وجد فى الكتاب مرحاً خفيفاً خالياً من التعقيد. فدون كيشوت كما يراه أونومانو يحسد على الأصح الإحساس التراجيدى للحياة، وإن جنون الدون ما هو إلا اعتراض على حتمية الموت، بل يمكنك أن تقول إنه تمرد على المزاج الإسبانى والذى اعتبر فى

عهود مختلفة أن الموت عبادة . هناك شيء ما عند سيرفانتيس كمحارب مضعضع (لقد فقد القدرة على استخدام يده اليسرى للأبد. فى معركة ليبيانتو البحرية ضد الأتراك) فإنه دائمًا يوشك أن يصرخ مع سيرجون فولستاف "هب لى الحياة" وأعتقد أن أنومانو كان على حق فى قوله أن البهجة الموجودة فى الرواية ترجع بصورة كاملة إلى عظمة سانشوبانزا. إنه هو ومعه فولستاف والبانورج للكاتب رابيليه يمثلون مثالاً عظيمًا لما هو خالد ولا يفنى فينا.

ليس هناك فى أية مسرحية من مسرحيات شكسبير شخصان حملا بالتساوى شرف التفوق الخيالى .. فعلى المستوى الخيالى يتفوق فولستاف على هال و تتفوق جولييت على روميو وكذلك كليوباترا على أنطونيوس. ومن بين روائع سيرفانتيس، فإن أعظمها هى أنه قدم لنا روحين عظيمين فى شخصيتى دون كيشوت وسانشو وأنهما يحبان ويحترمان بعضهما بعضًا.

ومن الطريف أنهما يتشاجران باستمرار وبعنف وبصورة منعشة كما يليق بشخصيتين قويتين تعرفان قدرهما معرفة جيدة . ورغم أن دون كيشوت و فيما بعد سانشو قد تم حصارهما مؤخراً عن طريق السحرة ، فإن الهوية الذاتية لم تتعرض للخطر. إن ما أطلق عليه شكسبير" تماثل الهوية Selfsame" وكانت هذه كلمته تعبيراً عن استمرار تماسك الهوية الفردية للدون كيشوت ، رغم الجنون الواضح عند الفارس الشارد بحثا عن المغامرات . أحد العوامل الحاسمة فى هذا التماثل هو تفانيه الشديد لإبداعه الخيالى، لشخصية دولسينا ذات الجمال المدهش والعفة الصارخة، التى يتضرع إليها بمثل هذه البلاغة:

" أوه يا دوليسنا دى طوبوسا يا نهار ليلى، وجلال معاناتى، أيتها الشمال الحقيقى وبوصلة كل طريق أسلكه، أيتها النجم المرشد لقدرى". لم تكن المرأة الحقيقية سويالدونزا لورنزو وهى فلاحة شابة خشنة الطبع بحكم وضعها الريفى. لقد حول السحرة دولسينا التى لا مثيل لها إلى الدونزا السوقية ، مع ذلك فإن دون كيشوت يفهم

روايته الخيالية، وابتكاره البديع فى سياق اللعبة. " إننى أدرك أن كل شىء أقوله حقيقة مطلقة لا يشوبها نقص ، وأنا ألونها فى ذهنى كما أريدها أن تكون ..."، وينصح القارئ أن يقبل دوليسينا بقدر من المصداقية لأنها من بعض النواحى تمثل لدون ما تمثله بياتريس لدانتى كمركز لعالم مغاير، عالم بديل لعالم الطبيعة .

إن هذه الفكرة الرومانسة جدا أو فكرة شيلى قد أفسدها سانشوبانزا، وبصورة أخرى دون كيشوت نفسه، الذى يعرف ولا يعرف حدود اللعبة "إننى أعرف من أكون، ومن يمكن أن أكونه، إذا اخترت أنا ذلك"، إن القارئ الذى تعلم أن يحب دون كيشوت وسانشو بانزا، سوف يعرف جيداً من تكون هى بسببهم . إن سيرفانتس شأنه شأن شكسبير يسلى أى قارئ ، ولكنه مرة أخرى مثل شكسبير سوف يخلق قارئًا أكثر فاعلية ونشاطًا ، وفقا لقدرات هذا القارئ . إنه دون كيشوت ، الذى يواجه الأسود المحبوسة فى أقفاص، وهو يعرف ما إذا كانت الأسود النبيلة قد جاءت لتهاجمه أم لا. إنه القارئ النشط الذى يركب دابته ويسير معهما، وقد يشاطرهما المعرفة بأنهم شخصيات فى قصة . وفى الجزء الثانى من الكتاب الضخم نرى أن دون وسانشو بدورهما يشاركان القارئ معرفته بصورة كاملة لأنهما صارا ناقدين صريحين ويقدران مغامراتهما.

إن لدى شكسبير القدرة الفنية الفائقة على طمس شخصيته فى مسرحياته العظيمة الأربعة والعشرين. وقد يود القارئ أو المتفرج أن يعرف فيما كان شكسبير يفكر لكن شكسبير رتب الأمر هكذا بحيث لا نستطيع الوصول إليه، ونحن نتقدم إليه بالشكر من عدة وجوه إذ لا نحتاج إليه. إن سيرفانتس وبصورة خاصة فى الجزء الثانى من دون كيشوت، ابتكر الفن النقيض تماماً . فقد رتب الأشياء بصورة معينة تجعلنا لا نستطيع الاستغناء عنه. إنه يفتح ثغرة فى الوهم الذى يخلقه لنا . لأن كلا من دون كيشوت وسانشو يعلق فى الجزء الثانى ، على الدور الذى لعبه فى الجزء الأول. إن سيرفانتس وهو أكثر ذكاء أو غرابة ينضم إلى دون كيشوت فى الشكوى من

السحرة ، وفى حالة سيرفانتس فهو المحتال الذى ينتحل آراء المؤلف ويريد أن ينهى له روايته.

وقد كتب توماس مان عن دون كيشوت، معبرا عن إعجابه بتفرد البطل "الذى يعيش معتمدا على هالات المجد النابع من تمجيده لذاته" وكان سانشو من الذكاء بحيث لم يذهب إلى هذا الحد . رغم ذلك فهو يقول إنه " موجود فى القصة ويسمى سانشو بانزا"، وسوف يحتاج القارئ أو القارئة إلى مساعدة سيرفانتس بدرجة أكبر إذا أصابه أو أصابها قدر من الحيرة والبلبة . إن سيرفانتس مثل ميجويل دى سيرفانتس ساندرا، فإنه اتخذ لنفسه نوعًا جديدًا من سلطة سرد الحكايات واستمر فيه ، نوعًا قد يكون وريثه الأخير فيه هو مارسيل بروست . أو ربما يكون الوريث الأخير هو جيميس جويس فى يوليسيس، أو صمويل بيكيت تلميذ جويس وبروست ، فى ثلاثيته " مولوى" و"موت مالون و"ما لا يسمى".

إن قراءة دون كيشوت متعة لا تنتهى، وأتمنى أن أكون قد أوضحت بعض جوانب كيفية قراءتها ، إننا، بل ولكثير منا شخصيات سيرفانتية ، خليط ممزوج على نمط دون كيشوت وسانشوبانزا . لماذا نقرأ دون كيشوت ؟ لأنها ستظل أفضل رواية وأول الروايات جميعًا تمامًا مثل شكسبير الذى يظل أفضل كتاب الدراما جميعا . هناك جوانب فى نفسك لن تعرفها معرفة كاملة إلا حين تعرف ، على قدر استطاعتك ، دون كيشوت وسانشوبانزا .

ستندال :

دير بارما

ولد ستندال، وهو الاسم المستعار لمارى هنرى بيلى فى جرنيوبل بفرنسا عام ١٧٨٣ ومات فى باريس عام ١٨٤٢، إن معركة واترلو ١٨١٤ التى أنهت حياة نابليون

بدأت معها حياة ستندال ككاتب. عاش ستندال حياته فى إيطاليا حتى طرده البوليس النمساوى فى عام ١٨٢١ وعاش فيما بعد فى باريس، حتى نشر أول رواياته الخالدة عام ١٨٣٠ وهى رواية "الأحمر والأسود" وسأتعرض بالمناقشة هنا لإنجازه العظيم الآخر " دير بارما The Charterhouse of Parma" التى أملاها ، فى أثناء مرضه، فى أقل من سبعة أسابيع، ونشرت بتذكية من بلزاك عام ١٨٣٩ . إننى أختار وأفضل " دير بارما " كما سأسميها هنا اختصاراً للاسم ، على "الأحمر والأسود" لأننى أحبها أكثر حتى من رائعة ستندال الأسبق منها ، وأيضًا لأن هناك ترجمة بديعة قام بها الشاعر ريتشارد هوارد.

إن ستندال مع بلزاك وفلوبير يمثل أحد أضلاع الثالوث العظيم للروائيين الفرنسيين الكبار السابقين على مارسيل بروست الذى بلغ قمة الإبداع . وعلى خلاف فلوبير وبروست وحتى بلزاك الغزير الإنتاج والغزير التفاصيل ، فإن ستندال هو أرفع الرومانسيين الكبار، كان مناصراً لشكسبير وبدرجة أقل اللورد بيرون.

ويعلق ريتشارد هوارد بإعجاب على" دير بارما " قائلا : " لا شىء محدد ثابت... ستندال هو النقيض لفلوبير". إن رواية "مدام بوفارى" عمل مستقل قائم بذاته. مثل رواية "يوليسيس" على نطاق واسع ومع ذلك، كما يلاحظ هوارد أيضًا، فإن ستندال المتحرر الشكل نسبيا، يتطلب فى أحسن أحواله إعادة قراءته، لأنه ينتقل من مفاجأة إلى مفاجأة. بروست الذى ربما كان شكسبيريا أكثر من ستندال الذى لم يشكل له تهديدا كما فعل فلوبير، إذن لماذا نقرأ ستندال ؟ لأنه ليس هناك روائى آخر (ممن أفضلهم) يجعلك متآمر مشترك معه هكذا . فالقارئ المخلص يصبح شريكًا لاستندال فى جريمته.

لقد قال بلزاك فى احتفائه برواية "دير بارما " : إنها تحتوى الكتاب كله فى صفحة واحدة، وهذا يمكنه أن يصيب القارئ المتبلد الحس بقدر من الجنون ، ولكن إذا كان لديك قدر من حاسة الاستمتاع (الاصطلاح النقدى المفضل لدى وليم هازليت) إذن

فرواية " دير بارما " هى روايتك ، كما يمكن لأرقى الرومانسيين أن يكون عقلانى بصورة جنونية ، فإن ستندال يؤرخ فى روايته التى لا شكل لها لاضمحلال عصر نابليون وعودة إيطاليا القرن الثامن عشر السابقة كجزء من العالم الذى حاول مترنيخ أن يسترجعه بعد معركة واترلو.

إننى أحب الروايات التاريخية بدءًا من رواية والترسكوت "ردجونتليت" حتى رواية جور فيدال "لنكولن" ولكن رواية "دير بارما " ليست فى الحقيقة رواية تاريخية ، على بالرغم من أنها تهدف إلى أن تكون أكثر من كون مسرحية "روميو وجوليت" لشكسبير رواية تاريخية والتى تؤثر كثيراً فى "دير بارما " . إن " دير بارما " شأنها شأن "روميو وجوليت" هى تراجيديا على الرغم من أن ستندال كان ساخراً بصورة ساحرة، لا يلتزم أبداً ، بعاطفة تراجيدية. فهو هازل إلى أبعد حد. ومن ثم فهو دون كيشوتى.

تبدأ رواية " دير بارما " بفرح وتهليل ، لانتصار جيش نابليون الصغير فى إيطاليا عام ١٧٩٦ . لو كان لدى ستندال عاطفة ، فيما عدا شهواته الجنسية التى لم ترنو من بعض النساء اللاتى تهربن منه. فإن هذه العاطفة كانت من أجل المثالية النابليونية والطفل الذى تمخضت عنه هذه المثالية هو فابريس بطل ستندال الرومانسى، هذا الشاب الجرىء المندفع اللعوب والمتعطش للمآسى الذى أحبته الفاتنة جينا صاحبة الروح العالية ، وهى فى مقام خالته وليس بينهما رابطة دم. وهى التى يعشقها موسكا الميكيا فيللى المحبوب، وزير أمير بارما ، أما فابريس فيحب كليليا، ابنة سجانه، وهى بمثابة جوليت لروميو وقد صادف الجميع وقتًا عصيبًا محبطًا بدرجة كبيرة، ما عدا القارئ فإنه يستمتع بهذين المثلثين، موسكا، جينا، فابريس ـ كليليا، فابريس، جينا .

لقد تعلم ستندال من شكسبير (ومن كوارثه الرومانسية)، جموح العواطف الكبيرة وتعلم من سيرفانتس أن العاطفة ، حتى عندما تقتل هى أسلوب للمزاح . كل شىء من قبيل السخرية . إن لم يصادف أن تكون واحدا من هؤلاء العشاق الأربعة الذين دخلوا فى لعبة الشطرنج هذه . إن اللعبة ، كما رأها بلزاك، كانت تدور حول عواطف

شخصية. فقد كان عصر نابليون قد انتهى ، نحن فى زمان ما بعد الفروسية، وما يعنينا هو العشاق الأربعة . العلاقة الغرامية هى كل شيء ، طالما انتصر ولينجتون ، فإن جوليان سوريل، فى رواية "الأحمر والأسود" يواصل مسيرته الانتحارية والبطولية الشبقية تقريباً مثل كائن نابليونى مستنسخ مقدر له أن يلعب دور الأسبراجون فى زمن العودة (عند عودة نابليون) . ولكن بعد مؤتمر فينا تحولت بارما إلى نوع من الجنون السامى، حيث يذهب كل شيء ، ولا شيء يستقر طويلاً، ما عدا موسكا النبيل الحزين الذى بقى على قيد الحياة بعد الكارثة، والذى أصبح ثريا ولكنه محروم من حبيبته جينا التى فقدت حبيبها فابريس، والذى سلب أيضاً من محبوبته كليليا.

أن ما يجعل رواية " دير بارما " مدهشة للقارئ هو العاطفة الخالصة التى نستوحيها فى داخلنا بسبب أسلوب وثقة جينا وفابريس ، وكذلك كليليا وموسكا. إنهم يمتعوننا . فهم يملكون كبرياء مدهشاً، وحيوية وشرف ، وشهوة حقيقية واندفاع. فهم بحق من تعساء – سعداء ستندال القليلون. هؤلاء الجديرون بالثناء للقلة السعيدة، لنا نحن أنفسنا كقراء له. إن ستندال يخاطبنا بشجاعة كما لو كنا كتائب هنرى الخامس فى أجينكورت، نتأهب لتحقيق إلى المجد.

إن " ديربارما " نفسها لغز. ليس رمزاً ولكن تغيراً لمجرى الحديث بعيداً عن النقطة الرئيسية. إننا نجدها فقط على الصفحة الأخيرة للرواية، فابريس يعيش السنة الأخيرة من عمره ، وهو روميو الحزين من دون حبيبته المفقودة جولييت أى كليليا. إن "دير بارما" عنوان مضلل ولكن مثل كل شيء آخر فى الرواية المختلطة تاريخيا حيث الكل متناقض وعاطفى فى الوقت نفسه. إن ستندال زير نساء يحتفى بالرغبة التى تتعدى كل الحدود ونحن كما فى شكسبير وسيرفانتس، نتعلم الجنون الذى هو الوقوع فى الحب .

ولكن كم يكون القارئ سعيداً بلعبة الشطرنج أو لعبة الويست whist (ضرب من لعب الورق) التى تكونت من جينا وفابريس وكليليا وموسكا. إن ستندال كما فى

"الأحمر والأسود" يبتكر شخصيات شكسبيرية تستدر عطفنا وتحرك فينا مشاعر الحزن والدهشة . إن جوليان سوريل فى رواية "الأحمر والأسود" يتحلى بدرجة كاملة من الوعى لا تتوفر لفابريس فى رواية " دير بارما " ولكن نفسية فابريس المتحررة إلى حد ما تضيف إلى سحره الهائل مزيداً من السحر . إن أكثر الشخصيات حبا وإقناعًا فى الرواية هى شخصية جينا، محبوبة موسكا التى لا تحبه بل تحب فابريس، الذى يخضع تقريبًا لجينا حتى يقابل كليليا ابنة سجانه .

على الرغم من كون فابريس هو الابن الشرعى للملازم روبرت (الذى يظهر فى الصفحات الأولى فقط من الرواية فى جيش التحرير التابع لنابليون). فهو ابن المركيزة ديل دونجو. حبيبة الملازم روبرت . ومن ثم سأطلق عليه اسم " فابريزيو ديل دونجو "، وهذا هو اسمه فى ترجمة ريتشارد هوارد الرشيقة. إن خالة الشاب المفترضة جينا ديل دونجو، وأخت الماركيزة ، تكبره بنحو خمسة عشر عامًا وهذا لم يمنعها من أن تقع فى غرامه بصورة دائمة.

إن حب فابريس لجينا رغم شدته كان محدودا. فهو مثل روميو سيقع فى غرام كليليا من أول نظرة، و الذى سيصبح ، كما فى شكسبير، نوعا من الحب القاتل. فهو أيضًا أبدًا لا يحب من هى فى مقام خالته، جينا. على الرغم من أن اهتمامه بها يفوق اهتمامه بأى شخص آخر . إن مركز اهتمام ستندال وبؤرة اهتمام الرواية هو عاطفة جينا التى لا تجد استجابة متبادلة حيث إنها الشخصية الكاملة الأكثر وضوحًا فى الرواية. إن رواية " دير بارما " تستمد أهميتها أساسا من شخصية جينا . فليس هناك شخصية أخرى فى روايات ستندال تتمتع بهذه الدرجة من الحيوية والفتنة أو تشبه شخصيات شكسبير أو سيرفانتس. إن جينا هى نقطة مضيئة فى حياة ستندال ككاتب.

لم يكن فابريس وجينا يحبان بعضهما حبا جنسيا قط، وذلك يرجع من ناحية لحذر فابريس. فقد كان يتساءل (ربما كان هذا الحب محرمًا؟) وجزئيا من خلال

السخرية المتضمنة فى هذه الحالة . إن مترجم الكتاب الشاعر ريتشارد هوارد يزعم أن "دير بارما " رواية بلا بطل وبلا بطلة. فإننا نسلم أن فابرييس تحول تحولاً كبيراً بحيث لا يمكن أن يكون بطلاً على الإطلاق، ولكن أن يرى القارئ جينا التى يحبها فى صورة أقل من صورة البطلة، فهذا يعتبر حكماً قاسياً من جانب المترجم.

إن جينا بيا ترانيرا، الدوقة سانسفيرينا تعانى خللا خطيراً فى شخصيتها وفى أخلاقها. ولكن كل ذلك يرجع إلى زيادة ولوعنا بها . فهى نادرا ما تكون عاقلة إذ تتصرف بدافع اللحظة دائما . وهى تأسرنا و(تفزعنا) باخلاصها الشديد و(المدمر) . ونظراً لرومانسيته الفائقة، وجنونه بالنساء، نال ستندال استحسان سيمون دى بوفوار، التى امتدحته فى كتاب "الجنس الثانى" على أنه "رجل يعيش بين نساء من لحم ودم" . إن جينا هى أكثر النساء إقناعاً فى تمثيلها هؤلاء النسوة اللاتى أبدعهن خيال ستندال.

إن ستندال على الرغم من امتداحه كثيراً كطبيب نفسى لعلاقات الحب السوى بين الجنسين، فإنه يبدو لى أشبه بعالم ميتافيزيقى فى بحثه عن الحقيقة الواعية للرغبة وهو يرى أن الغرور والزهو الباطل، هو محور الحب العاطفى ، وبالأحرى إذا وقعت أنت فى الحب، فكل شىء فى حالتك لا يعد مرضاً بل غروراً وزهواً باطلاً . إن القارئ (القارئة) وبصورة خاصة إذا كانت فى حالة حب ربما تصاب بنوع من البلبلة. عن طريق ستندال، لكنها سوف تستنير أيضا.

إن المتع المستمدة من رواية " دير بارما " وكذلك من رواية "الأحمر والأسود" ليست مثل البهجة أو النشوة الدائمة. إن ستندال يكتب حسب ما يهبط عليه من إلهام ، لكنه لا يريد أن يلهمنا . والأصح أنه يريدنا أن نتعلم أن نرى فى برود الشهوة نوعاً من الزهو الباطل، وأن العاطفة الحارة ما هى إلا زهو باطل يصل إلى درجة الجنون. . إن رجاله ونساءه شخصيات ليست كيشوتية بل نابليونية، وحتى علاقاتها رغم بسالتها، فإنها مدمرة للذات. إن بيرون هو الأقرب إلى ستندال من شكسبير ، على الرغم من أن ستندال لم يكن يود ذلك ؛ فإن " دير بارما " تحاول أن تحول فابريس وكليليا إلى

روميو وجولييت، ولكنهم يبدون أشبه بالعشاق فى رواية " دون جوان" لبول فاليرى. أعظم شعراء الفرنسيين والأدباء موهبة فى هذا القرن المنصرم الذى لاحظ أن "دير بارما" " تذكرنا أحيانًا بالأوبريت" وهو أمر لم يقصد به فاليرى أن يقلل من شأن الرواية. إن ذكاء ستندال السريع وحيويته المتدفقة بصورة لا تتوقف. قد فتنت وأسرت فاليرى المفكر.

" إنه شكاك يؤمن بالحب" ، تلك هى خلاصة رأى فاليرى فى ستندال ، لكن هل ينطبق هذا بدقة على "دير بارما". إننى أشك فى أن شكسبير الناضج قد "آمن بالحب" ولست متأكدًا على الإطلاق فيما يخص ستندال .

مع أن فاليرى لاحظ أيضًا دهاء ستندال واستدراجه للقارئ لإشراكه فى التواطؤ ، والذى أشك أن يكون ستندال قد تعلمه من سيرفانتس، فإن إيمان ستندال الحقيقى (كما يعلن فاليرى أيضًا) كان بطبيعة المرء ذاته ، طبيعته هو وطبيعة القارئ أيضا. ربما تشعر القارئة أحيانًا بأن ستندال يمتدح أنانيتها (وأنانيته هو أيضًا). ولكنه يضمر لها الخير . أن تكون واحدة من تلك " القلة السعيدة" ، فهو أمر مفيد جدا لأن ذلك سوف يعظم من الوضوح الذاتى. إذ يتم إعلاء الطاقة الشخصية ولكن دائمًا بطريقة بعيدة عن خداع النفس. إذ تظهر عظمة جينا بصورة أوضح فى المقابلة مع حبيبها الكونت موسكا، فى الفصل السادس عشر ، حيث نراها كامرأة فى السابعة والثلاثين تقول : ("إننى أقف على عتبة الكهولة")، وتعترف ببراءة حبها لفابريس ويأسها من هذا الحب.

..... إننى أحبه بالغريزة. إننى أحب فيه شجاعته، هكذا بسيطة وهكذا كاملة لدرجة أنه يمكن للشخص أن يقول إنه هو نفسه لا يدرى بوجودها. لقد بدأت أدرك كمال النعمة فى ابن أختى – إن روحه العظيمة قد تكشفت لى – باختصار . فإذا لم يكن هو سعيدًا فأنا لن أكون سعيدة أيضًا . (من ترجمة ريتشارد هوارد).

إن ستندال يبدو هنا بعيدًا كل البعد عن الشك والسخرية، وهو يأخذنا معه . نريد جينا وفابريس معا، وأن يكونا سعداء، ولكننا نعلم أن ذلك لا يمكن أن يحدث لأن

فابريس ذا الاثنين وعشرين ربيعًا فى حالة حب مع كليليا. إن ستندال يهتم فقط بالحب المنحوس. ورواية " دير بارما" الطائشة والفكاهية. تنتهى بأن تتحول إلى تراجيديا. فابن كليليا الذى أنجبته من فابريس يموت. وبعد بضعة أشهر تموت كليليا الحزينة أيضًا . وينسحب فابريس إلى " دير بارما " الأسطورى الذى يظهر كعنوان للرواية، ويموت هو نفسه بعد سنة. وتحس جينا بالتعاسة فى عالم ليس فيه فابريس. (وجينا التى كانت قد تزوجت من موسكا) تموت بعد فابريس بوقت قصير، ويظل موسكا على قيد الحياة. ونبدو نحن وكأننا على خشبة المسرح فى نهاية "روميو وجولييت" أو "هاملت" حيث تم التخلص من جميع الشخصيات الأساسية .

وبعد أن راجع بلزاك " دير بارما " سنة ١٨٤٠ أزجى التحية لستندال لارتفاعه فوق الواقعية المجردة ، ولتصويره شخصيات ذات خصائص وصفات غير عادية. وهذا يبدو وكأنه أسلوب بلزاك المعتاد ولكن الثناء واجب لكل من الروائيين رغم اختلافهما. إن قراءة ستندال أو بلزاك توسع من أفق القارئ دون استسلام للخيال الجامح .

جين أوستن :

إيما "Emma"

الأسهل أن تنسب أهدافا اجتماعية للروايات وليس للقصص القصيرة أو القصائد لكن القارئ يجب أن يكون حذرًا من كل هؤلاء الذين يصرون على أن الرواية، لكى تبقى يجب أن تكون وسيلة للإصلاح. ربما لا يوجد هناك روائى كتب بالإنجليزية، يمكن أن يتفوق على جين أوستن، ثم ما الذى ترغب بروايتها " الكبرياء والتحامل "و"إيما" و"مانسفيلد بارك" ورواية " الإقناع "أن تصلحه. إن بطلات هذه الروايات تريد إعادة تنظيم مواقفهن الشخصية. وهو ما تقدمه أوستن، وهن فى حاجة إلى أزواج ، وأزواج محبوبين، يضمنون لهن الأمان إن جين أوستن تتميز بمقدرتها على السخرية العميقة ،

التى تستغلها فى إجلاء جوانب مما ابتكره شكسبير عما هو إنسانى. فإن جين أوستن برجماتية بدرجة عالية مما يجعلها لا تقلق بشأن مصادر الثروة المريبة التى يتمتع بها أولئك الأزواج المحبوبون. وبرجماتيتها جديرة بالثناء ، لأنه ما هو الفارق إذا كانت الأموال نظيفة ومحررة من شوائب استغلال الغرب رقيق جزر الهند الغربية ؟ إن أوستن ليست رسولا أو سياسية. وهى شديدة الذكاء بحيث لا تعرف أن القدر الأكبر من الواقع الاجتماعى لا يستطيع أن يصمد للفحص والتدقيق، لكن النظام الاجتماعى بالنسبة لها هو شيء مفروض، لا بد من قبوله حتى يمكنها أن تحكى قصصها . فهنرى جيميس، الذى يساير نفس منهجها، جعل إيزابيل أرشر فى رواية "صورة سيدة" "وريثة لكل العصور" لكن العنصر المالى فى هذا الميراث الآتى من كل العصور هو شاغله فقط إلى الحد الذى أوصله إلى مكيدة مدام ميرلى المدبرة ضد إيزابيل.

كان ديكنز مصلحا اجتماعيا بينما لم تكن أوستين ولا جيمس. كذلك إن قصة "آمال عظيمة" تنمو وتزدهر على حساب الاضطرابات المالية والقانونية. ولكن لا يحق أن تصدر قانونًا يفرض على الروايات الخيالية مهمة إصلاح المجتمع. ماذا كانت أهداف سيرفانتس الاجتماعية، وهو أبو الروائيين جميعًا ؟ وهل كانت إسبانيا ستتحسن أخلاقيا لو أقلع القراء فيها عن قراءة قصص الفروسية ؟ . لقد أعطى ستندال الرومانسى الكبير ، قلبه للأسطورة النابليونية. ولكن " دير بارما" يرتبط بمسرحية "روميو وجولييت" أكثر من علاقته بالنجاح الهائل الذى انتهى فى واترلو. إن الأدب وحده هو الذى يمكن تحويله إلى أدب، رغم أن الحياة يجب أن تدخل فى هذا الخليط بصورة دائمة كجزء مكمل له وليس جزءا شكليا.

على الرغم من أن " الإقناع " هى روايتى المفضلة إذ كتبت عنها فى كتابى"التراث الأدبى الغربى" ، فإننى اخترت " إيما " هنا كثانى قصة مفضلة عندى، وهى تسبق "الكبرياء والتحامل" و"مانسفيلد بارك" لكننى سأكتب عن "إيما" مع الإشارة لرواية "الكبرياء والتحامل "، لأن كلا من أوجه التشابه والاختلاف بين وودهاوس واليزابيث

بينيت مفيد إلى أقصى درجة فى السعى لقراءة الروايتين بالطريقة التى يستحقانها.

لقد توفيت جين أوستن عن عمر يناهز الواحد والأربعين عامًا فى ١٨١٧ بعد سنة كاملة من المرض. ولو قدر لها أن تعيش أطول لكان قد وصلنا عدد أكبر دون شك من الروايات بنفس روعة " إيما " و " الإقناع " اللتين كتبتهما فى سنواتها الأخيرة. وعلى الرغم من أن أوستن قد بدأت كتابة الرواية عندما كانت فى الثامنة عشر من عمرها؛ فإنها بدأت تمارس طاقتها الإبداعية الكاملة فقط منذ عام ١٨١١ . عندما بدأت تراجع " الكبرياء والتحامل" من نسخة مبكرة جدا سجلت فيها انطباعتها الأولى. إن رواياتها الأربع العظيمة هى نتاج خمس سنوات فقط، ومن ثم فإن خسارتنا كانت فادحة.

من الحقائق البديهية. أن نلاحظ أن إيما وودهاوس لديها خيال أوسع وأقوى من إليزابيث بنيت بينما تتفوق بنيت عليها فى الفطنة والسخرية. إن خيال إيما ليس دائمًا ميزة (وهذه بديهة أخرى) ، بينما فطنة إليزابيث أحيانًا ما تضللها ولكنهما تملكان إرادة قوية ، مع نقاط ضعف مشتركة ناتجة عن خداع الذات، التى سوف تحرران نفسيهما منها.

هناك شىء ما شكسبيريا لا يمكن تجاهله عند كل من إليزابيث وإيما، على الرغم من أن أوستن تبنى بوضوح على أعمال أسلافها الروائيين أمثال صمويل ريتشارد سون فى رائعتيه "كلاريسا" و"سير تشارلس جراند سوف" ، وفانى بيرنى فى رواية "إيفيلين" ؛ فإن كلاريسا هارلو الرائعة وإيفيلينا تفتقران للخيال والفطنة الشكسبيرية التى نراها بوضوح دائمًا عند إليزابيث وإيما. يمكن لإليزابيث بنيت أن تذكر القارئ ببياتريس فى مسرحية "ضجيج بلا طحن" فى حين أن حيوية إيما وشجاعتها المعنوية قد توحى للقارئ بشخصية روزاليند فى مسرحية " كما تهوى" إن أوستن بصفتها كاتبة من كتاب السخرية ليست شكسبيرية على نحو خاص حيث إن سخرية هاملت عدوانية أكثر منها دفاعية. ومع ذلك فليس هناك فى الإنجليزية كاتب آخر بعد شكسبير قد

وصل إلى مستوى جين أوستن فى تقديم شخصيات محورية وهامشية متماسكة تماماً فى طريقة كلامها وفى وعيها ومختلفة بدرجة حادة بعضها عن بعض. إن بطلات أوستن تتمتع بنفسيات قوية قد شكلت كل منهن بصورة فردية جميلة تشهد على ما تتمتع به أوستن نفسها من قوة مختزنة ولولا موتها المبكر، لاستطاعت أن تبدع لنا تنويعة من الشخصيات الشكسبيرية ، رغم ضيق المجال الاجتماعى التى حددته عمداً لكى تتناوله. لقد تعلمت أوستن الدرس الأكثر صعوبة عند شكسبير ألا وهو أن تتعاطف مع كل شخصياتها حتى أقلها قدرة على إثارة الإعجاب، فى حين تعزل نفسها حتى عن شخصية إيما التى تفضلها . لقد خشيت أوستن أن تكون هى الوحيدة التى تحب إيما، ولكن هذا الخوف ذاته قد ينطوى على شىء من السخرية . إننى لم أعرف قارئًا لم يعجب جدا بإيما وودهاوس القوية الشديدة الفتنة والجاذبية .

هل بطلات أوستن ، مثل بطلات شكسبير فى الكوميديات يتحدثن أحاديث خيالية ، لإفشال الزواج ؟ إن شخصية دارسى المتأنق فى رواية " الكبرياء والتحامل" ومستر نايتلى اللطيف الودود فى رواية "إيما " يتفوقان على أورلاندو صديق روزاليند وعلى بنديك صديق بياتريس هذا إذا تجاوزنا عن برترام صديق هيلين فى مسرحية "العبرة بالنهاية" ومجنون فيولا الدوق أورسينو فى "الليلة الثانية عشرة". وإذا كانت أوستن مقتنعة بوضوح بدارسى ونايتلى، ألا يجب أن نقتنع نحن ؟ أم يجب على القارئ أن يذعن للأنماط الأكاديمية الجارية، ويحكم بأن البطلات اللامعات عند أوستن وعند شكسبير على السواء ، يذهبن ضحية للطغيان الاجتماعى بسبب اختلاف المصالح ؟ إننى سوف أزعم أن القراء المدققين الذين لا يبحثون فى كل مكان عن شواهد المذلة والمهانة، لا يمكن أن يبخسوا أوستن أو شكسبير حقه فى التقدير، ولن يجدوا بين الروائيات الأحياء عبقرية يمكن مقارنتها ولو من بعيد بعبقرية أوستن أو جورج إليوت . ربما كانت خاصية تاريخية. ولكننا نفتقر حقا إلى شاعرة من الأحياء يمكنها أن تنافس إيملى ديكنسون أو اليزابيث بيشوب. الهتاف الأيدولوجى لا يؤدى بالضرورة إلى تربية قراء وكتاب عظماء أو جيدين وبدلاً من ذلك فإنه يشوههم .

ليس هناك سوء فهم عند جين أوستن أو جورج إليوت أو إيملى ديكنسون. لم تكن إليزابيث بنيت أو إيما دورهاوس مهتمة بتدعيم النظام الأبوى (البطريركى) أو تدميره. فكونهم أشخاصًا شديدى الذكاء مثل روزاليند فإنهم لا يفكرون تفكيرا أيديولوجيا ، ولكى تحسن قراءة قصصهم، فإنك محتاج إلى لمسة من حكمة أوستن الخاصة لأنها كانت تتحلى بحكمة د. صمويل جونسون. وشأنها شأن جونسون، وإن يكن بصورة تضمينية فإن أوستن تحثنا على تطهير عقلنا من " الرياء " وكلمة الرياء عند جونسون تعنى الابتذال والتعبيرات الورعة والفكر الجماعى. وهذا ليس له مكان عند أوستن، ولا يجب أن يكون له عندنا ، والذين يقرءون جين أوستن " قراءة سياسية" لا يقرءونها إطلاقا.

مثل كثير من الكتاب العظماء ذكورًا وإناثًا، فإن جين أوستن قدرت أن النساء يتفوقن من الناحية الخيالية على الرجال . وشكسبير أيضًا ، الذى قدم لنا هاملت، وفولستاف وإياجو، قدم لنا أيضًا روزاليند ، وبورشيا، وكليوباترا. لذلك يمكن أن يقال إن شكسبير قد قسم التفوق بين الجنسين . على الرغم من أن أوستن فى إيما قد قدمت لنا مستر وودهاوس المحبوب (الذى وصفه أ. س. برادلى بأنه أكمل شخصية لرجل مهذب فى أدب الرواية، باستثناء "دون كيشوت" فإن جين أوستن ذاتها و جين فيرفاكس وهما جديران بتقدير كل قارئ ، لقدرتهما الخيالية.

إيما هى الشخصية الأكثر تعقيدًا عند أوستن، عند مراجعته لإيما عام ١٨١٥ لاحظ سير والترسكوت ساخرًا أن البطلة "مثل الملك الصالح، تفضل جدا مصلحة رعاياها العامة على مصلحتها الخاصة، فتمضى بسخاء فى إقامة المباريات لزيجات أصدقائها دون تفكير فى الزواج من جانبها ". إن موقف حين أوستن من شخصية إيما ينطوى على حب ساخر. وهى تريد أن تجعل إيما تسحرنا وتستولى على اهتمامنا. وقد وقع القراء تحت تأثير هذا السحر، سواء سحر إيما أو سحر جين فيرفاكس. لكن إيما هى الأكثر خيالا وأشد جاذبية وسحرًا بالنسبة لنا، لأنها أكثر إمتاعا عن جين فيرفاكس. "خيالية "هى عبارة جين أوستن نفسها، هى كلمة ساحرة بلا شك وعلى قدر

علمى فإنه لم يستخدمها كاتب آخر. أن تكون خياليا معناه أن تكون فى حالة من الوعى لا تدرك إدراكًا كاملاً حقيقة الأنفس الأخرى. لقد وقعت إيما فى أخطاء لا نهاية لها فى عقد الزيجات، فتحتم عليها أن تجتاز عملية تطوير ذاتى شديدة قبل أن يعتدل مزاجها ورؤيتها الذاتية، وعلى العكس تمامًا فإن إليزابيث بنيت متحررة منذ البداية من الرؤية الذاتية.

من الواضح أن أوستن فضلت إيما حتى على إليزابيث، لأسباب يضطر القارئ لاكتشافها. إن رواية إيما، ورؤيتها للأمور تؤثر فى أوستن كمؤلفة . إن عيوب إيما بالنسبة لأوستن كثرة فضائلها بدرجة مفرطة. كان على إيما لكى تتخيل بتركيز شديد ، أن تحصر اهتماماتها فى أمانيها الخاصة، وكان هذا كافيًا لأن يجعلها شخصية خيالية مثالية من صياغة وردزورث. ، لكن استحواذ فكرة الزواج على عقل إيما هى حالة خيالية خاصة. إنها فى الحقيقة محاكاة تهكمية ساخرة للميدان الذى تعمل فيه أوستن كفنانة. ربما يبدو غريبًا أن ترى أوستن كسيرفانتس لكيشوت. ولكن سيناريوهات إيما الغريبة لهاريت (إليتون تشرشل وأخيرا نايتلى الجذاب)، إنما يشبه هجوم دون كيشوت البطولى ضد طواحين الهواء والأسود والجنود حراس العبيد.

لم تكن المآزق الكوميدية التى تقع فيها إيما مؤلمة للقراء عندما ينفضون عنها. وعندما تخشى من إقدام نايتلى على الزواج من هاريت، فإن كوميديا عنيفة تجتاح القارئ ، وآلام مبرحة جارحة من أجل إيما. لقد أطلقت العنان لخيال غير منظم، فأصابت الآخرين بالضرر، وأوقعت نفسها فى محنة عقلية شديدة. تلك هى أوستن فى أروع مراتب عبقريتها، تفصل نفسها عن إيما استجابة لرغبة كوميدية .

عندما أغلقت هاريت الدليل الذى بين يديها ناشدت صديقتها العزيزة مس وودهاوس، لكى تقول ما إذا كانت تملك أساسًا سليما لهذا الأمل.

قالت : "لم يكن من المفترض أن أفكر فى هذا الأمر من البداية. لكن من أجلك أنت ، لقد طلبت منى أن أراقبه مراقبة دقيقة، وأن أجعل تصرفه هو القاعدة بالنسبة لى وكذلك فعلت لكننى الآن أشعر بأننى ربما أستحقه، وأنه لو اختارنى هو، فلن يكون ذلك شيئًا مدهشًا جدا".

إن المشاعر المرة الناجمة عن هذا الحديث، تلك المشاعر المريرة الكثيرة ، أرهقت إيما واحتاجت منها أن تبذل أقصى طاقاتها حتى تستطيع أن تقول فى إجابتها :

"سوف أخاطر يا هاريت بأن أقول إن مستر نايتلى هو آخر رجل فى العالم يكشف عن مشاعره عمداً لأى امرأة أكثر مما يحمله فعلا " .

لقد بدا أن هاريت مستعدة لأن تعبد صديقتها من أجل جملة مرضية كتلك، وقد أنقذت إيما من النشوة والإعجاب ، والذى كان يمكن أن يكون كفارة مخيفة فى تلك اللحظة ، عن طريق وقع أقدام والدها، الذى كان آتيا عبر القاعة. كانت هاربت فى حالة شديدة من التأثر للقائه. لم تكن تستطيع السيطرة على نفسها وسوف يصاب مستر وودهاوس بالانزعاج، والأفضل لها أن تذهب. وبأقصى تشجيع من صديقتها خرجت من باب آخر. وفى اللحظة التى اختفت فيها تفجرت مشاعر إيما تلقائيا، "يا إلهى ليتنى لم أعرفها نهائيا" .

لم تكن بقية النهار والليلة التالية كافية لاسترجاع أفكارها- لقد أصابتها الحيرة والبلبلة من كل هذه المشاعرالمركبة التى تدفقت عليها خلال الساعات القليلة الماضية . كانت كل لحظة تحمل لها مفاجأة جديدة ، وكانت كل مفاجأة تحمل لها أمراً مهيناً - كيف لها أن تتفهم هذا كله؟!. كيف كان لها أن تفهم كل وسائل الخداع التى مارستها على نفسها وعاشت فى ظلها - أخطاءها، العمى الذى أصاب قلبها وعقلها - جلست ساكنة ، تجولت ، فى حجرتها الخاصة ، وفى ركن الحديقة الذى تكسوه الشجيرات - فى كل مكان، فى كل وضع أدركت أنها تصرفت بصورة ضعيفة حتى إنها خضعت لما يفرضه الآخرون بدرجة جارحة مميتة. وأنها تفرض على نفسها ما هو أشد إيلاما ، وأنها يائسة تعيسة، وأنها وجدت أن هذا اليوم هو بداية التعاسة.

إن الكوميديا الرائعة تعتمد على التناقض بين صرخة إيما البائسة "آه يا إلهى ليتنى لم أعرفها" والروعة الكامنة فى "جلست ساكنة ، تجولت فى حجرتها الخاصة ، جربت ركن الحديقة المشجر ، جربت كل مكان كل وضع أدركت أنها تصرفت بصورة

ضعيفة جداً . إن إرادتها تلك التى كانت قد انصهرت مع خيالها، تعانى من إنكار للكوميديا المبهجة فى قولها : "جريت ركن الحديقة المشجر" إن كل وضع يبدو الآن إذلالاً لروح إيما، فكل التصورات التى تخيلتها تحولت إلى مجرد أوهام. إن أوستن التى كانت توشك أن تتطابق مع إيما ، تنقذ بطلتها من هذا العذاب الشديد عن طريق نايتلى ، الذى كان لديه النضج الكافى ليتحمل رؤية إيما، وأن يكون هناك فى النهاية من أجلها.

إن بطلات أوستن الرائعات - وبصورة خاصة إيما وإليزابيث - يقتربن من تألق روزاليند فى مسرحية "كما تهوى" الشكسبيرية. فهن يدمجن الذكاء والإرادة معًا وينجحن فى هذا الاندماج.

تشارلز ديكينز :
الآمال العظيمة

إن إعادة قراءة الكتب، التى نصح بها وليم هازليت هى أرقى أشكال المتعة الأدبية، وهى ترشدك إلى ما هو الأعمق فى أشواقك الخاصة . لقد اعتدت قراءة رواية ديكنز "أوراق مستر بيكويك" مرتين كل سنة، متلفًا عدة نسخ فى هذه العملية. فإذا كان هذا هروبًا، فقد كنت سعيدًا بهذا الهروب. رغم أن أحدًا من أنصار بيكويك لم يمنحنى متعة الاندماج معه فى عالم ديكنز الحافل بشخصيات كاريكاتيرية وأشكال غريبة، فإن القارئ لا يستحث عمومًا للاندماج فى هذه الشخصيات التى تشترك فى الكثير مع الشخصيات الكارتونية لبن جونسون وطوبيا سموليت العنيفة أكثر من اشتراكها مع رجال ونساء شكسبير. ومع ذلك فهناك شخصيات انطوائية معقدة عند ديكنز، بصفة خاصة مستر سمرسون فى رواية "منزل كئيب" وبيب فى رواية "الآمال العظيمة" . ومن المؤكد أن بيب هو أعظم هذه الشخصيات الانطوائية عند ديكنز وهو مفيد بصورة

خاصة فى خدمة أغراضى هنا. لكى تفهم شخصية بيب بكل ظلالها لا بد أن تقرأ "الآمال عظيمة" قراءة جيدة، وهى أيضًا بداية طيبة لكيفية قراءة رواية .

هناك ثلاث فقط من روايات ديكنز تقوم فيها الشخصية الأولى برواية القصة بضمير المتكلم "الآمال العظيمة" و "ديفيد كوبرفيلد" فى روايته وسمرسون فى رواية "منزل كئيب" حيث لا يتذكر ديكنز دائمًا أن يتركها تؤدى عملها. نادرًا ما يصنف محبو ديكنز رواية "الآمال العظيمة" على أنها أفضل رواياته، فهى لا تلحق بأوليفر توسيت كأسطورة شعبية، وديكنز نفسه كان يفضل "ديفيد كوبرفيلد" بينما الكثير من نقاد الأدب، بما فيهم أنا يصوتون لصالح "منزل كئيب" والأصح أن "الآمال العظيمة" شأنها شأن "قصة مدينتين" فى كونها مجال متعة كبيرة وعامة. إنها تنضم إلى روايتى أوستن " الكبرياء والتحامل" و "إيما" وإلى نحو دستة من مسرحيات شكسبير كأعمال قادرة على البقاء فى عصرنا عصر المعلومات المتطورة ، وليس كفيلم أو شريط تليفزيونى. وسوف تستمر فى قراءة "الآمال العظيمة" كما نستمر فى قراءة "هاملت" و"ماكبث" .

" اسم عائلة أبى هو بيريب، واسمى فى العماد فيليب، ولم يستطع لسانى فى الطفولة أن يجعل من هذه الأسماء شيئًا أقصر أو أطول من "بيب" وهكذا سميت نفسى بيب.." .

إن إحساس بيب بأحزانه لا يتوقف ، فقد بدأت مع لقبه ولا تتوقف عندما يكون فى صحبة ابنه الروحى ، بيب الصغير، حين تصل الرواية إلى نهايتها الأصيلة .

"كنت فى إنجلترا - فى لندن - سائرًا فى شارع بيكاد يللى مع بيب الصغير - عندما أتى خادم يركض خلفى ليسألنى إن كان بإمكانى أن أعود أدراجى خطوة إلى الوراء لكى أحادث سيدة فى عربة ترغب فى محادثتى. كانت العربة صغيرة تجرها مهر صغيرة، وكانت السيدة تقودها فنظرت أنا والسيدة أحدنا للآخر بحزن تام.

لقد تغيرت كثيراً وأنا أعرف ذلك ولكنى ظننت أنك تود أن تصافح إستيلا أيضًا يا بيب. ارفع هذا الطفل الجميل ودعنى أقبله (افترضت أن الطفل ابنى) سررت جدا بتلك المقابلة لأن وجهها وصوتها ولمستها أكدت لى أن المعاناة تفوقت على تعاليم الآنسة هافيشام ، وقد منحتها قلبًا لتفهم ما اعتاد قلبى أن يكونه".

إن ديكنز ليس روائيا من الطراز الشكسبيرى . صلاته الروحية العميقة مع كوميديات جونسون. إن الكتاب الذين من الطراز الشكسبيرى أمثال جان أوستن وديستوفيسكى وجيته وستندال وفليب روث وكورماك مكارثى والكثير غيرهم يوظفون أنفسهم فى شخصيات تتغير . ولكن بيب يضيع فى الظلام دون تغير. مع ذلك، فإن ديكنز يتناول هاملت فى "الآمال عظيمة" بمحاكاتها على سبيل السخرية وعندئذ يتحول عاكسًا الانتقام إلى تسامح بيب الشامل . فيعود ماجويتش، الأب البديل لبيب والجد الحقيقى لإستيلا، كشبح والد هاملت ، دون تحويل بيب إلى هاملت.

إننى غير متأكد تمامًا ما إذا كان أى شخص – من معارضى فرويد – يمكن أن يكون لديه إحساس غير واع بالذنب ، ولكن هاملت وبيب كلاهما على وعى تام بلوعة الدنس. فهاملت فى أثناء تطور المسرحية، لديه الكثير مما يجعله يشعر بالذنب. فقد تعامل بوحشية مع أوفيليا، ولم يظهر أى إحساس بالذنب لذبحه بولونيوس، ثم إرساله روزنكراس وجيلد تشترن إلى حيث يلقيان حتفهما بغير استحقاق، ولكن شيئًا من هذا لا يمكن أن يقال لكى يقلقه . لأن مرضه ميتافيزيقيا وليس نفسيا، وله مقدمات طويلة . أما بيب فى حقيقته فإنه قصة أخرى ، ولكن قصته لا تبرر اعتقاده بالذنب . إن رواية "الآمال عظيمة" تميل لأن تكون رواية مغامرات خيالية أكثر منها رواية واقعية حتى إننى أظن أنه يجب علينا أن ننظر إلى تورط بيب فى ذنب مجهول هو إحدى المعطيات ، أحد الشروط التى يتطلبها الكتاب ليبدأ بها ثم يستمر فى التطور. إن ما يهم هو أن القارئ يحب بيب ويثق فيه، و هو لديه نيات طيبة عظيمة ويتقبل كآبته الروحية كعنصر قوطى فى مغامراته العاطفية.

إن كافكا الذى تعلم الكثير من شكسبير. لا بد أنه وجد فى بيب (وفى أبطال ديكنز الآخرين) حافزًا آخر لصيغته المفزعة فى قصته "فى مستعمرة العقاب" حيث الشعور بالذنب لا يمكن الشك فيه. إن بيب مثل هاملت لا يبدو لى وكأنه واحد من "المازوكين الأخلاقيين" الذين حددهم فرويد. وهم الذين لا يمكنهم تحمل السعادة والنجاح . لو كان قد تم زواج بيب من إستيلا ولم تحطمه مس هافيشام، لكان بيب سعيداً. إن هاملت الشخصية الكارزمية، لا يمكن بسهولة تخيله متربعًا على عرش الدنمارك، والملكة أوفيليا بجانبه، فأمير الدنمارك محب للجمال وساخط على ما حوله، وشيء ما فى داخله سيظل يبحث دائمًا عن " جريمة قتل جونزاجو" مرة أخرى ليحولها إلى داخل "مصيدة فئران". إن بيب كحالة دائمة هو طفل ضائع. فقد تم إرضاؤه تمامًا فى النهاية بأبوته لجارجيرونز الطيب بينما هو يتجول مع ابنه الروحى بيب الصغير . إن نهاية ديكنز المعدلة للرواية باحتمال زواجه من إستيلا، لا يمكن أن تحتمل الشك. هل كان على بيب أن يقوم بدور درمل ، زوجها المصاب بالسادية والذى يضربها بانتظام ؟ عندما أتذكر عواطف بيب فى الرواية فإننى لا أتذكر بسرعة عاطفته المحبطة نحو إستيلا، ولا حتى عاطفته العميقة نحو جارجرى. إن ما يشتعل فى ذاكرتى هو طبيعة حب بيب الأخير لماجويتش، الذى يعتبر أبا له أكثر من إستيلا والحب الدائم المتصل الذى أظهره ماجويتش نحو بيب هذه المدة الطويلة.

كيف تقرأ رواية "الآمال العظيمة ؟" بالعناصر المتأصلة فى مخاوف الإنسان وآماله وعواطفه. لتقرأ كما لو كنا أطفالاً ثانية. إن ديكنز يدعوك لأن تفعل هذا، ويجعله ممكنًا لك – وربما كان ذلك أعظم مواهبه. إن رواية "الآمال العظيمة" لا تأخذنا إلى السمو أو كما يفعل شكسبير وسيرفانتس. إنها تريد أن تعيدنا للأصول شاعرين بالذنب والألم، ربما كما يحب أن يكون. إن الرواية تخاطب حاجتنا الطفولية للحب واستعادة النفس وهو أمر لا يمكن مقاومته. إن طرح سؤال "لماذا" نقرؤها يصبح واضحا فى ذاته، أى أن نعود إلى البيت لكى نشفى جراحنا.

فيودور دستويفسكى :
الجريمة والعقاب

راسكو لينكوف، طالب للعلم يعانى من حالة سخط واستياء، تراوده فنتازيا رهيبة هى أن يقتل سيدة عجوز جشعة، تعمل مرابية وتستغله. وتتحول الفنتازيا إلى حقيقة حين يقوم بقتل هذه السيدة وقتل أختها البلهاء غير الشقيقة أيضًا. وبمجرد أن ترتكب الجريمة ينقلب قدر راسكولينكوف حول ثلاث من الشخصيات الرئيسية فى الرواية. أول هذه الشخصيات هى "سونيا" تلك الفتاة الشابة البارة الملائكية التى ضحت بنفسها وعملت كبائعة هوى من أجل العناية بإخوتها المعدمين. و الثانى هو "بروفايرى بيتروفيتش" وهو محقق بوليسى حكيم، يتحلى بالأناة والصبر. ويمثل ألهة الانتقام بالنسبة لراسكولينكوف. ثم سيدريجايلوف وهو أكثر هذه الشخصيات جاذبية، رمزا للعدمية والانغلاق الذاتى، وأيضًا للشهوة الباردة.

فى الاتجاهات المعقدة للحبكة القصصية يقع راسكولينكوف فى غرام سونيا، ويتحقق تدريجيا من أن بروفابري يعرف شعوره بالذنب، ويرى بصورة متزايدة إمكانية وصوله إلى حالة من الانحطاط الكامل فى شخصية سيفيدريجا يلوف الرائعة. إن ما يصل إلى فهم القارئ هو أنه هناك انقسام عميق فى داخل راسكولينكوف ، انقسام بين الدافع إلى أن يتوب وبين الاعتقاد الداخلى بأن ذاته النابليونية تحتاج أن يتم التعبير عنها بصورة كاملة. إن ديستوفسكى نفسه كان منقسم بصورة رائعة حيث إن راسكو لينكوف لم يركع طالبًا التوبة حتى نهاية الرواية.

لا زالت رواية "الجريمة والعقاب" هى أفضل الروايات البوليسية على مدى قرن وثلث منذ نشرها. يجب علينا قراءتها – رغم أنها مؤلمة – لكنها مثل أعمال شكسبير تحرك شعورنا . ينكر الكثير منا وجود العدمية فى تراجيديا شكسبير الدامية مثل – هاملت، وعطيل، والملك لير، وماكبث – هذه المسرحيات هى المصادر التى لا فكاك منها للشخصيات العدمية الكبرى عند ديستوفسكى من أمثال سفيدريجالوف وسترافروجين

فى "المسوس" (الشياطين) وكرامازوف الأب العجوز، فى "الأخوة كرامازوف". سوف لا نعرف ما هى عقيدة شكسبير الحقيقية (أو شكه) بينما أصبح ديستوفسكى كهنوتيا رجعيا أبعد ما يمكن عن التصور. أما عن "الجريمة والعقاب" بصفة خاصة ، يجب علينا أن نتبع قول د. هـ . لورانس : (ثق فى الرواية لا فى الراوى) .

إن ديستوفسكى يؤمن بالمسيحية التى ستأتى ذات يوم. عندما يحب بعضنا بعضاً حبا خاليا من الأنانية إلى حد التضحية بالنفس من أجل الآخرين، كما تفعل سونيا فى "الجريمة والعقاب" . فى هذا الإطار المسيحى ، بعيداً عن المدنية كما نظن أننا نعرفها، هل يمكن للروايات أن تكتب ؟ يمكن افتراض أننا قد لا نحتاج إليها. إن تولستوى الذى أراد أن يكون ديستوفسكى هو هاريت بتشر ستو الروسى. أصر على أنه يعلى من قيمة رواية "كوخ العم توم" على "الملك لير".

ديستوفسكى، هو كاتب تراجيدى أساساً، وليس معلم أخلاق ملحمى، لم يتفق مع تولستوى. أظن أحياناً أن ديستوفسكى قد ترك الخدمة فى الجيش الروسى، وهو فى الثالثة والعشرين، لكى يعمل بالكتابة الأدبية. وكذلك روبن راسكولينكوف كان فى الثالثة والعشرين فى ذلك الصيف المخيف عندما قتل بلا مبرر امرأتين، لكى يعظم الرؤية النابليونية لنفسه. هناك صلة خفية بين رفض راسكولينكوف الابتعاد عن تقديره لذاته وبين سعى ديستوفسكى البطولى من أجل كتابة روايات خالدة، الذى توج برواية "الإخوة كرامازوف" . إن راسكو لينكوف يتوب توبة حقيقية فى النهاية، غير المقنعة للرواية، عندما يستسلم بصورة كاملة لماجدالين شبيهة سونيا بمثابة الأمل فى قيامة لعازر من الموت وحصوله على الخلاص. ولكن حيث إن جموح راسكولينكوف التراجيدى مرتبط ارتباطا لا فكاك منه باندفاع ديستوفسكى لكتابة تراجيديا عظيمة ، فمن غير المحتمل أن يتم إقناع القارئ بخضوع راسكو لينكوف المتأخر للمسيحية . إن ديستوفسكى يتميز دائماً فى كتابة البدايات، ويكون مدهشاً فى تطوير الأجزاء الوسطى – من رواياته، ولكنه ضعيف بصورة ملحوظة فى وضع النهايات، رغم أن مزاجه الرؤى قد يجعله ماهراً فى الأشياء الأخيرة.

إن القراء المنفتحين على التجارب القاتمة فى رواية "الجريمة والعقاب" ربما يفكرون فى الصدع الذى يعانى منه راسكولينكوف وكذلك فى الصدع الموجود داخل ديستوفسكى نفسه، وقد يستنتجون أن العناد فى الروائى هو عناد درامى استعراضى وليس دينيا أخلاقيا، جعله رافضًا لتحويل راسكولينكوف إلى كائن حصل على الخلاص. إن النهايات السعيدة لا تليق بالأعمال التى تصور العدميين المرعبين أمثال سيفيدريجايلوف وياجو. عندما أفكر فى "الجريمة والعقاب" فإن أول ما يتبادر إلى ذهنى هو سيفيدريجايلوف، وترتعش فرائسى فى أثناء شرحه وهو يسحب زناد المسدس لينتحر. " الذهاب إلى أمريكا" ذلك هو ما بعد العدمى (مجرد عدمى لن يكفى) الذى يخبر راسكولينكوف أن الخلود موجود، إنه أشبه بحمام عمومى قذر فى الريف الروسى، تزحف فيه العناكب. راسكولينكوف المسكين يجد الحقيقة عند سيفيدر يجالوف، الطريق إلى أسفل وإلى الخارج مجسداً، إنه يمكنه أن ينال الغفران عندما يتوق لرؤية توفر مزيداً من الارتياح سواء كان يؤمن بها أو لا .

يبدو لى أن ثمة صلة تربط بين راسكو لينكوف وماكبث القاتل ، كتلك التى تربط بين سيفيدريجالوف وإدموند فى"الملك لير" وهو شهوانى آخر بارد. لقد ولد هو نفسه فى عام ١٨٢١، وبصورة أكثر صراحة يربط ديستوفسكى بين سيفيدريجايلوف المثير للاضطرابات وبايرون الذى اشتهر فى روسيا عن طريق شاعر روسيا الوطنى بوشكين الذى سبق ديستوفسكى وتورجينيف فى تعاطفهم الشكسبيرى . إن شهوات سيفيدريجالوف الإجرامية، التى تثيرها الفتيات الصغيرات بصفة خاصة، تحقير لميول إدموند وبايرون البغيضة. ولكن راسكولينكوف المرعب جدا فإنه أبعد بكثير عن أن يكون سيفيدريجايلوف بعدة خطوات . تماماً مثل ماكبث القاتل والمثير للعطف، وهو أيضًا بطل وغد أكثر من كونه ند لياجو وإدموند.

تبدو محاكاة ديستوفسكى لشكسبير عن طريق ربطه خيال القارئ براسكو لنيكوف حتى عندما يستولى ماكبث على تخيلاتنا. إن بروفابرى المحقق البوليسى ،

الذى يعذب راسكولينكوف بالشك فيه، يقدم نفسه كمسيحى، ولكنه يسبب اشمئزازًا عند ديستوفسكى الذى ينظر إلى الانتقام من راسكولينكوف كأداة تأثرت بالغرب، وتتلاعب بالحالة النفسية المعذبة لراسكو لينكوف. إن سونيا من الناحية الروحية تتسامى بعيدًا عن خيال القارئ مثل سيفيدريجالوف الذى يتفوق علينا فى طرائقه الشيطانية. ليس لدينا مكان نذهب إليه أبعد من وعى راسكولينكوف تمامًا مثلما يتعين علينا أن نتجول مع ماكبث فى أعماق قلبه المظلم. ربما لا يمكننا أن نقتل النساء العجائز أو الملك الأب، لكن حيث إننا فى جزء من كياننا راسكولينكوف وماكبث ، فقد نقتل فى ظروف معينة. إن ديستوفسكى، مثل شكسبير، يجعلنا مشاركين فى جرائم أبطاله الأوغاد القتلة. إن مسرحية "ماكبث" ورواية "الجريمة والعقاب" كليهما تراجيديتان مفزعتان بصورة حقيقية بحيث لا يمكن لهما أن تطهرنا من مشاعر الشفقة ، فما بالك من الخوف. فعلى عكس فكرة أرسطو العلاجية الاجتماعية الخاصة بالكاثارسيس أو التطهير، التى يقول فيها إن التراجيديا تحررنا من المشاعر التى لا تؤدى إلى الخير العام. فقد وضع كل من شكسبير وديستوفسكى خططا قاتمة خاصة بنا .

إن هذه المشاركة فى نهاية ماكبث المخيفة هى التى تتيح لرواية " الجريمة والعقاب " أن تتجاوز حدود إصابتنا بالحزن والاكتئاب لتمضى بنا فى صيف بطرسبورج لنرى سلسلة من الأوهام الناتجة عن كابوس مخيف تتحول إلى واقع إذ يصبح كل حائط ننظر إليه ذا لون أصفر بشع ويتم تصوير الرعب فى إحدى العواصم الحديثة بحدة شديدة تنافس بودلير وديكنز فى أقل أوقاتهما أنسًا. إذ يبدأ لدينا الإحساس بأننا فى بطرسبرج راسكولينكوف، كما فى إسكتلندا ماكبث المليئة بالساحرات، فإننا أيضًا يمكن أن نرتكب جريمة القتل.

إن السؤال عن كيفية قراءة "الجريمة والعقاب" يتحول بسرعة إلى السؤال، ما الذى يجعل راسكو لينكوف يتحول إلى قاتل ؟ إنه مفعم بالصفات الحسنة. ودوافعه إنسانية مقبولة بصورة أساسية، لقد أدهشنى الروائى الإيطالى المعاصر البارز ألبرتو مورافيا الذى وجد فى راسكولينكوف إرهاصا سابقًا بقوميسارت الحزب الشيوعى أيام

ستالين الذين اشتهروا بقهرهم للآخرين أكثر من تعذيبهم لأنفسهم. إن راسكولينكوف، مثل محاكيه الساخر الشيطانى سيفيدريجالوف، يعاقب نفسه، لا تتناسب مازوكيته مطلقا مع رغبته المعلنة لأن يكون نابليونًا. فمن ناحية، إن راسكو لينكوف يقتل لكى يكتشف ما إذا كان نابليونا قويا ، على الرغم من أن لديه كل الأسباب التى تجعله يؤمن بأنه يمكن أن يكون أى شىء آخر خلاف ذلك. ربما كان شعور راسكولينكوف بالذنب الذى يسبق الجريمة. وأنا أشك أن يكون صورة أشد قسوة لإرادة سونيا وعزمها على احتمال المعاناة. ولم يكن حتى بديلا سلبيا لسيفيدر يجايلوف الذى اتخذ من ساديته الشريرة قناعًا من أجل " الوصول إلى أمريكا" أو الانتحار. قد يبدو مستحيلاً أن تفصل راسكولينكوف عن ديستوفسكى، الذى تعرض وهو فى الثامنة والعشرين من عمره لتجربة الحبس الانفرادى لمدة ثمانية أشهر لكونه عضوًا فى جماعة راديكالية. تحت عقوبة الإعدام وقف هو وأصحابه أمام كتيبة الإعدام، وعندئذ فقط تم تأجيل حكم الإعدام ثم تلا ذلك أربع سنوات أشغال شاقة فى سيبريا، فى أثنائها أصبح ديستوفسكى رجعيا بصورة كاملة مناصراً وتابعًا للكنيسة الروسية الأرثوذكسية.

ذهب راسكولينكوف إلى السجن لمدة سبع سنوات فى سيبريا، وهو حكم مخفف على جريمتى قتل، ورغم أنه اعترف بجرائمه؛ فإن المحكمة قد ارتأت أنه ليس فى كامل قواه العقلية، وبصفة خاصة عندما قتل. إننى لا أفهم كيف يمكن لقارئ متفتح أن يرجع جرائم راسكو لينكوف لأى دافع. لقد تأصل الشر فى داخل سيفيدريجالوف كما تأصل فى ياجو وإدموند، لكنه يحتل مكانًا صغيراً فى نفوس راسكولينكوف وماكبث مما يجعل سقوطهم أشد رعبًا ولا يجعل الإنسان يتقدم بالبحث عن الخطيئة الأصلية عند راسكولينكوف وماكبث. فكلا من الرجلين يعانى من خيالات تنبؤية قوية . بمجرد أن يلمح أحدهما فرصة قوية للتقدم الذاتى، فإنه يقفز إليها ويجرب الجريمة بالطريقة التى تمت بها، وما ينتظره من إحساس بالذنب. بكل هذا الخيال القوى، والوعى بالذنب، فإن الجريمة الفعلية هى نسخة فقط أو تكرار ، جرح ذاتى يمزق الواقع، لكن فقط لكى يكمل ما تم بطريقة ما.

رغم أن "الجريمة والعقاب" رواية مشوقة تستحوذ على الاهتمام، فإنه لا يمكن تبرئتها من التحيز، وهو نقطة الضعف الثابتة عند ديستوفسكى.

إنه متحيز تظهر رؤيته العنيفة دائمًا فيما يكتبه. فهدفه الذى يخطط له بالنسبة لنا أن يرفعنا، مثل أليعازر، من عدميتنا ، ثم يحولنا إلى المذهب الأورثوذوكسى. إن الكتاب البارزين من أمثال تشيكوف ونابوكوف لم يكن فى استطاعتهم احتماله، ونادرًا ما كانوا ينظرون إليه على أنه فنان، ولكنه صوت عال يمكن أن يكون نبيا. وأنا شخصيا كلما أعدت قراءة "الجريمة و العقاب" وجدتها محنة قوية بصورة مزعجة، ولكنها خبيثة إلى حد ما، كما لو كانت مسرحية "ماكبث" كتبها ماكبث نفسه.

إن راسكو لينكوف يؤذينا لأننا لا يمكننا أن ننفصل عنه. كما أن سونيا تبدو لى شخصية غير محتملة، ولكن حتى ديستوفسكى لم يجد القدرة على خلق قديسة عاقلة. إننى أرتعب منها. لكن الشىء الاستثنائى هو أن يعطينا شخصيتين مساعدتين فى غاية الحيوية مثل برفابرى، مفتش البوليس الذى يعد الخصم القوى لراسكو لينكوف وسيفيدريجالوف ذى الجاذبية اللانهائية والمقبول بصورة مدهشة.

أما بروفابرى، فهو مفتش بوليس ضليع، إنه رجل برجماتى ، يؤمن بأعظم قدر من المنفعة لأكثر عدد من الناس عن طريق استخدام العقل. إن أى قارئ على ما أعتقد بما فيهم أنا نفسى، سيفضل أن يتناول العشاء مع بروفايرى على تناوله مع سيفيدر يجالوف الخطير، ولكنى أشك فى أن ديستوفسكى سيفضل سيفيدريجالوف. إن بروفايرى يشبِّه نفسه صراحة بشمعة ويشبِّه راسكولينكوف بفراشة حائمة. فى لعبة انتظار محبوكة بمنتهى الروعة :

"ماذا لو هرب ؟" سأل راسكولينكوف بابتسامة غريبة. "أنت لن تهرب. إن الذى يهرب هو القروى البسيط أو المنشق حديثًا. الخاضع لأفكار غيره لأنك سوف تحتاج فقط لإظهار طرف إصبعك ومثل مستر شيبمان إيزى، فإنه سوف يصدق بأى شىء تريده أنت بقية حياته، لكنك رغم كل هذا، لم تعد تؤمن حتى بنظريتك الخاصة، فلماذا ينبغى عليك أن تهرب؟ ما الذى سوف تفعل فى مخبأك ؟ إن حياة الهارب صعبة

وكريهة، وأنت أول ما تحتاجه هو وضع محدد وبقاء، بالإضافة إلى مناخ مناسب، وأى نوع من المناخ سوف تجد؟ إذا هربت فسوف تعود من نفسك. "أنت لا تستطيع الحياة من دوننا ". (من ترجمة جيسى كولسون).

إن هذه لحظة كلاسيكية بحق فى تاريخ "الروايات البوليسية" ، ما الذى يمكن أن يكون أرق من قول بروفايرى : " أنت لا تستطيع الحياة من دوننا" شمعة تتحدث إلى فراشة. إن الإنسان يشعر فى هذه المرحلة أنه حتى تشيكوف العظيم كان على خطأ. إن الاستخفاف بقدر ديستوفسكى ينطوى على مخاطرة، حتى لو لم تحمل له تقديراً.

الأكثر مخاطرة، والأكثر بقاء فى الذاكرة، هو سيفيدريجيالوف، النموذج العدمى الحقيقى. ونهاية ما يمكن أن يطلق عليه طريق شكسبير العدمى عند ديستوفسكى "ولا بأس أن يضيف أحدهم ستافروجين فى رواية "الشياطين" .

سيفيدريجالوف شخصية فى غاية القوة وغاية الغرابة حتى إننى مضطر تقريباً لسحب رأى الخاص بإثبات انحياز ديستوفسكى. راسكولينكوف قد واجه سيفيدريجالوف الذى كان يطارد دانيا راسكولينكوف شقيقة البطل ، هنا سيفيدريجالوف يتحدث عن المرأة التى سوف ترفضه حينذاك ودائماً:

"على الرغم من نفور أفودنيا رومانوفنا الحقيقى منى، ومن مظهرى الكئيب الصارم، فإنها أخذت أخيراً تشعر بالأسف نحوى، الأسف من أجل روح ضائعة. وعندما تبدأ فتاة فى الشعور بالشفقة نحو رجل فإنها تكون فى وضع خطير. إذ تبدأ لديها الرغبة فى "إنقاذه" وتجعله يرى السبب، وترفعه إلى أعلى، وتحمله على التعلق بأهداف نبيلة، وتوقظه على حياة جديدة وعلى وجوه نشاط جديدة - حسن ، كل إنسان يعرف الأحلام التى يمكن أن تراوده فى هذه الظروف. لقد أدركت فى الحال أن الطائر قد طار إلى عشه الطبيعى، وبدأت أنا بدورى فى الاستعداد . يبدو عليك التجهم يا روديون رومانوفتش. لا داعى. فقد انتهى المشروع إلى لا شىء. (أخذه الشيطان فما أكثر النبيذ الذى أشربه) أنت تعرف من البداية أننى كنت دائماً أفكر أنه من

المحزن أن أختك لم تسعفها الصدفة لكى تولد فى القرن الثانى أو الثالث من عصرنا، كابنة لأحد الأمراء فى مكان ما، أو حاكم أو قنصل فى آسيا الصغرى، لكانت قد نالت دون شك شرف الشهادة ، وراحت تبتسم طبعًا، وهم يحرقون صدرها بالكلابات الملتهبة إلى حد الاحمرار. كانت سوف تجلب هذا على نفسها عمدًا، وكانت سوف تذهب فى القرن الرابع والخامس إلى الصحراء المصرية لتعيش ثلاثين عامًا على جذور النباتات ونوبات النشوة والأحلام . إنها نوع من البشر يجوع ويتعطش إلى العذاب من أجل شخص ما، وإذا لم تنل الشهادة ، فإنها قادرة تمامًا على القفز من النافذة".

بعد فشل أفدونيا رومانوفنا (دانيا راسكولينكوف) فى قتل سيفيدريجايلوف (وهو شىء كان يرغب فيه هو أكثر من رغبته فيها)، فإن سيفيدريجايلوف "يذهب لأمريكا" ويضرب نفسه بالرصاص. إن حرية سيفيدريجايلوف، شأنها شأن حرية ستافروجين فى "الشياطين" هى حرية مطلقة، وهى أيضًا حرية مخيفة . لم يندم راسكولينكوف قط ندم التوبة، رغم أنه ينهار فى خاتمة الرواية ويسلم بقداسة سونيا. لكنه سيفيدريجايلوف هو الذى يهرب من أيديولوجية ديستوفسكى الشرسة وفى الحقيقة يهرب من الكتاب. إن القارئ قد يتمتم لنفسه :

"سيفيدريجالوف يعيش "لكن ليس من المحتمل أن نكتبه على جدران محطات المترو" .

هنرى جيمس :

صورة سيدة

"صورة سيدة" The Portiait of a Lady هى أحب روايات هنرى جيميس إلى نفسى، قد ظهرت فى نسختها الأصلية سنة ١٨٨٠ ، وبعد ذلك قام بمراجعتها على مدى ربع قرن حتى سنة ١٩٠٨ لنشرها فى شكلها النهائى فى طبعة نيويورك بعنوان "روايات وقصص هنرى جيمس". رسم هنرى إسكتش إيزابيل أرشر، وهو فى السابعة والثلاثين وأتم مراجعتها وهو فى الخامسة والستين.

هناك تقريبًا سيدتان باسم إيزابيل أرشر، لذلك ينصح القارئ بأن يختار مطبوعته بعناية شديدة، وتفضل الطبعة الأخيرة. ليس هناك روائى آخر – لاسيرفانتس ولا أوستين ولا بروست – يملك وعى هنرى جيميس الوافر العميق. وعلى المرء أن يرجع إلى شكسبير، حسب تعبير إميلى ديكنسون، ليجد برهانًا كبيرًا أن العقل أوسع من السماء، فإيزابيل أرشر دائمًا بطلة ذات وعى، تظهر وعيًا ممتدًا بطريقة ملموسة فى طبعة ١٩٠٨ .

لماذا نقرأ رواية "صورة سيدة" ؟ ينبغى علينا أن نقرأ لأسباب عديدة، ولكى نكتسب منافع جمة، لكن تثقيف وعى الفرد هو بالتأكيد أول وأهم هذه الأغراض، وهو منفعة عظيمة للقراءة العميقة. الحماس وبعد النظر : هما المزايا التى يتفوق بها وعى القارئ المنعزل وهى مزايا تتعاظم عن طريق القراءة. والمعارف الاجتماعية، سواء كانت خاصة بالزمن الماضى، أو العصر الحالى، تعتبر بالنسبة لى منفعة هامشية للقراءة، أما الوعى السياسى هو ربح أشد ضآلة .

بينما كان جيمس يراجع "صورة سيدة" ازداد التشابه بينه وبين إيزابيل أرشر. لأن إيزابيل هى أعظم شخصية شكسبيرية عند هنرى جيمس، إذ أصبحت هويتها موضوعة فى منظور القارئ . ونحن نسترشد كثيرا بجيمس فى النسخة المنقحة بحيث

يمكن المجادلة . بأن إيزابيل كانت شخصية أكثر ثراء وأكثر إلغازًا فى طبعة ١٨٨١ عن طبعة ١٩٠٨ . وبتعبير آخر فإن أعظم الروائيين الأمريكيين لا يثق فى قرائه كثيراً ويزداد ثقة بنفسه، بتغير منظوره إلى إيزابيل.

إيزابيل فى سنة ١٨٨١، هى ضحية اندفاعها نحو الاستقلال الذاتى. فى سنة ١٩٠٨ ، هنرى جيمس يحول خسارتها الجزئية لاستقلالها، والتى حدثت نتيجة أخطاء فى التقدير من جانبها، إلى مكسب على مستوى وعيها. فقد صارت تحسب حساباً كبيراً للتكلفة اللازمة للمحافظة على القدر الأكبر من حريتها، ولو سرنا مع الاتجاهات الحالية، فإن أى قارئة سوف تسعد كثيرا جدا بإيزابيل ١٨٨١ عن إيزابيل التى رسمها جيمس فى ١٩٠٨، التى أصبح همها الأول أن تكون فى مأمن من الخداع. إن محاولة إيزابيل المبكرة للاعتماد على النفس ، كانت شجاعة لكن خاطئة، استبدلت بالتأكيد على حساسيتها البصرية الذاتية. فالاعتماد على النفس هو المبدأ الأول عند رالف والدو إمرسون، وإيزابيل هى واحدة من أطفال إمرسون، مثل هنرى جيمس، لكن على مستوى أدنى، لا بد أنها كانت على وعى . لأن هنرى جيمس لم يستقل قط عن إمرسون، فتعليقات ابنه على " حكيم التوافق Sage of concord" يحتاج إلى قراءة حذرة :

ربما من قبيل المبالغة فى التزيد أو التقليل تقول إن كتابات إمرسون عمومًا هى كتابات لم تؤلف إطلاقًا .

لكن لا يوجد أحد، يملك هذه الرؤية الثابتة والدائمة، وفوق ذلك رؤية طبيعية جدا لما نحتاج إليه وما نستطيعه من الآمال والاستقلال .

إن عبقرية إمرسون النادرة جعلته بالنسبة للنبهاء من الناس، أول معبر حقيقى ونادر عن الروح الأمريكية فى الأدب.

الملاحظة الأولى تنازل بطريقة غير معقولة، اقرأ مقالة إمرسون "تجربة" وربما نختلف مع هنرى جيميس. لكن الاقتباس الثانى هو تعبير خالص عن إيزابيل أرشر :

ذلك أن هذه هى رؤيتها بالتحديد. هل كان جيمس يعنى الفقرة الثالثة ؟، فإننى أشك كثيراً، إنه يفضل هوثورن، صديق إمرسون القلق، إن هيستر برين المشبوبة العاطفة فى رواية "الحرف القرمزى" لهوثورن، هى بطلة إمرسونية الطابع أكثر من إيزابيل أرشر، التى تهرب من العاطفة، كما فعل هنرى جيمس . إمرسون كان يحب زوجتيه، إلين وليديان. وربما كان يحب إلين أكثر، التى ماتت صغيرة. جيميس وليس إمرسون هو المسئول عن كبح إيزابيل لطبيعتها الجنسية. لقد قرأ إمرسون رواية" الحرف القرمزى" لكنه قلل من شأنها، وأنا أشك فى أنه قد أعجب برواية "صورة سيدة" لكنه كان يمكن أن يتعرف فى شخصية إيزابيل المثالية على طفلة حقيقية ، وكان سيحط من القيم الجمالية التى دفعت بها لأن تختار جيلبرت أوزموند البشع كزوج. إنها محاكاة ساخرة لكل من إمرسون ووالتر باتر الكاهن الأعظم للحركة الجمالية فى إنجلترا.

عند القراءة الأولى لرواية "صورة سيدة " قد نجد أنه من المفيد أن تدرك أن الراوى هنرى جيمس يتوسط بينك وبين إيزابيل، وكذلك يفعل المعجبون بها مثل – رالف توتشت، لورد وابورثورن، وكاسبر جودوود، (وهو اسم فاضح بصورة لا تنسى) أما عن إيزابيل كشخصية درامية بالمعنى الشكسبيرى فإن هنرى جيمس لا يستطيع أن يعطينا غير القليل. فنحن ننظر لها بحسن نية، لأن براعة هنرى جيمس فى سبر أغوار وعيها تتسم بالإفاضة وسعة الحيلة، ولأن لها تأثير شديد على كل شخص من أشخاص الرواية، سواء كان ذكراً أو أنثى، مع الاستثناء لزوجها المدعى أوزموند. فهى بالنسبة لأزموند يجب أن تكون صورة أو تمثالاً، لأن رحابة روحها العالية تؤذى ضيق أفقه. اللغز الحاسم فى الرواية كما يعترف به كل قارئ هو، لماذا تزوجت أوزموند المزعج ؟ والأصح أن نسأل لماذا عادت إليه فى النهاية ؟

لماذا يقع الكثيرون، رجالاً ونساء، فى حب إيزابيل أرشر؟ إذا كنت فى سن الشباب قارئا جادا بصورة كافية. فإن حبك الأول من المحتمل أن يكون حبا خياليا أكثر منه حبا واقعيا. وقد وصف هنرى جيمس إيزابيل أرشر وصفًا مشهوراً بقوله إنها

"وريثة كل الأجيال" وهى تجذب الكثيرين منا لأنها النموذج الأول لكل تلك الفتيات، فى الروايات، وفى واقع الحياة اللاتى يستبد بهن الشوق. لأنهن يسعين للوصول إلى تحقيق كامل لكل إمكانيتهن فى الوقت الذى يلتزمن فيه بمثالية ترفض الأنانية . إن دوروثيا بروك فى رواية "ميدل مارش " Middle March لجورج إليوت، تطمح بشجاعة، لكن رغباتها المتجاوزة لا تحتوى ذلك العنصر الإمرسونى الذى أضافته إيزابيل أرشر والذى يقود إلى التحرر الداخلى بأى ثمن .

حيث إن إيزابيل هى هنرى جيمس نفسه فى صورة امرأة، فإن وعيها لا بد أن يكون كبيراً بدرجة غير معتادة، لتكن منافساً لمبدعها. وهذا يؤدى إلى إبطال أى حكم أخلاقى يصدره القارئ على شخصيتها ويجعله خارج الموضوع. لقد أكد الروائى جراهام جرين وهو تلميذ لهنرى جيمس على أن عاطفة جيمس الأخلاقية فى رواية "صورة سيدة " تتركز حول فكرة الخيانة، كما تتمثل فى مدام ميرلى، التى تحبك المؤامرات بنجاح لكى تزوج إيزابيل لأوزموند، لكى يستطيع هو وبانسى ابنتها من أوزموند، أن يتمتعا بثروة إيزابيل. لكن مدام ميرلى، رغم خداعها، فإنها تترك تأثيراً ضئيلاً على وعى إيزابيل العميق، لقد استحوذت الخيانة على روايات جرهام جرين أكثر من هنرى جيمس.

ومع أن "صورة سيدة" هى نوع من التراجيكوميدى، فإن قلة قليلة من القراء هى التى سوف يحركها الكتاب إلى الضحك. وعلى الرغم من حيوية أوزموند وميرلى الكريهة، وكذلك الأنماط المختلفة التى يمثلها بدرجة رائعة المعجبون بإيزابيل - توتشت، وواربوتون، وجودوود فإن جيمس يهدف إلى أن تكون إيزابيل أرشر دائماً هى بؤرة الاهتمام. إن صورتها فى الحقيقة هى الأهم، فكل واحد من الآخرين يتحدد وجوده بالنسبة إليها. إن شخصية إيزابيل تعنى الكثير جدا بالنسبة لجيمس، وبالنسبة للقارئ الحساس، إلى حد أن أى نظرة كوميدية إليها يجب أن تعد كافية، ولن يسمح لأى سخرية أن تسيطر على وصف جيمس لرحلة الوعى عند إيزابيل ، وإن كان موقفها

يكاد يكون متناقضا تقريبًا بدرجة تجافى العقل. فهى تتزوج أوزموند تحت وهم أنها تختار الحرية وتهبها ، إنه يعرف كل شىء يستحق المعرفة، هذا ما كانت تظنه، وإنه بدوره سوف يريد لها أن تعرف كل ما يمكن معرفته عن الحياة الدنيا وأن غلطتها الرهيبة تبدو نوعًا من القسوة من جانب هنرى جيمس إزاءها، لكن يعانى معها ومن أجلها، وإن غلطتها تعد محورية فى الكتاب "الخطأ فيما يتعلق بالحياة هو ضرورى من أجل الحياة " هذا هو قول نيتشه إن هنرى جيمس وإيزابيل أرشر لا يعتنقان فلسفة نيتشه مطلقًا، لكن قول نيتشه هذا يلقى ضوءا قويا على حماقة إيزابيل الكبرى .

فما هو الشىء الذى أعمى بصر إيزابيل ؟ أو لنسأل بطريقة أخرى، لماذا يفرض هنرى جيمس هذه المصيبة على نفسه فى صورته الذاتية كسيدة ؟ ففى التنقيحات التى قام بها جيميس فى طبعة ١٩٠٨ ، نجد أن شخصية أوزموند قد أصبحت سيئة حتى صار مدعبًا حقيقيا ، وعديم الفائدة، ومزيف، وهو ما يجعل حكم إيزابيل السيئ شيئًا غريبا تمامًا. إن وصف جيمس الأول لجيلبرت أوزموند يكفى لتحذير القارئ أن زوج إيزابيل المقبل هو شخص سيئ جدا .

" هو رجل فى الأربعين من عمره، له رأس عالية لكن حسنة الشكل، وشعره القصير المقصوص، لا يزال غزيرًا، إلا أن المشيب قد أدركه مبكرًا. ووجهه صغير وجميل يتسم بالهدوء كأنه موديل. وعيبه الوحيد هو تأثير انتشار البقع بكثرة، وهو مظهر يساهم فيه شكل اللحية. فاللحية، قصت بالأسلوب الذى نراه فى لوحات القرن السادس عشر، فوقها شارب أشقر تمتد أطرافه إلى أعلى فى زهو رومانسى، وهذا يكسب صاحبه سحنة أجنبية ويوحى بأنه رجل مهذب ممن درسوا فن الأسلوب، أما عيناه الواعيتان، الغريبتان، فهما مع ذلك عينان غامضتان وثاقبتان فى الوقت نفسه، ذكيتان وقاسيتان، تعبران عن المراقب وكذلك عن عيون الحالم أيضًا، مما يؤكد أنه درسه فى نطاق حدود مختاره، وبقدر ما سعى إليه فإنه وجده. وسوف تفشل فى تحديد الإقليم المناخى أو القطر الذى ينتمى إليه : فلا يبدو عليه أية أمارات ظاهرة

تجعل من إجابة هذا السؤال أمرًا سهلاً. فإذا كان قد جرى فى أوردته دم إنجليزى فقد دخل فيه دون شك مزيج من الدم الفرنسى أو الإيطالى، وهو بوضعه هذا يوحى بنوع من العملة الذهبية الجميلة، ليس طبعًا ولا شعارًا مما تصكه دار صك العملة ، إنه الميدالية الرشيقة التى صنعت من أجل إحدى المناسبات الخاصة، شكله نحيف وخفيف يميل إلى الكسل والخمول، ومن الواضح أنه ليس طويلاً ولا قصيراً. توحى ملابسه بأنه رجل عديم الاهتمام بهندامه مع كثرة اهتمامه بالأشياء السوقية" .

إن أوزموند مواطن أمريكى يعيش بصفة دائمة فى إيطاليا حيث كان يدرس فن الأسلوب لكن " فى حدود مختارة فقط " وبقدر ما بذل من الجهد كان نصيبه من النجاح . أوزموند شخصية جمسية بدرجة رائعة، تخبر القارئ كم هو ضيق الأفق ومريب. قارن هذا بافتتاحية الرواية فى وصف إيزابل أرشر :

كانت تنظر فى كل شىء حولها للمرة الثانية إذ تنظر إلى بقعة يغطيها الحشيش ، إلى الأشجار الكبيرة ، وإلى نهر التيمز الفضى الذى على حافتيه أعواد الغاب، وإلى البيت القديم الجميل ، وفيما هى منهمكة فى عملية المسح هذه فإنها أفسحت فيه مكانا لرفاقها . هذه هى شمولية الملاحظة مما يمكن تصوره بسهولة من جانب امرأة شابة كانت فى الوقت نفسه ذكية ومنفعلة بدرجة واضحة. لقد أجلست نفسها وأبعدت الكلب الصغير قليلا، وضمت يديها البيضاء فى حجرها فوق ثوبها وكانت رأسها منتصبة وعيناها مضيئتان ، ووجها المرن يحرك نفسه هنا و هناك ، تعاطفا مع يقظتها فى التقاط الانطباعات. الانطباعات كانت عديدة، وانعكست كلها فى ابتسامة هادئة صافية ، " إننى لم أشاهد قط شيئا بهذا الجمال" .

إن إيزابيل، لا تدرس الأسلوب ، وإنما تدرس الناس والأماكن، لكن ليس فى نطاق اختيار أنانى محدود، إنها ذكية تشعر بجمالها، متنبهة للانطباعات العديدة، ودودة حلوة المعشر، فلا غرابة فى أن يقع رالف توتشت، ولورد واربوتون، ومستر توتشت العجوز فى حبها من أول نظرة. ونحن نحبها أيضًا كلما اقتربنا منها بوضوح.

الوصفين الأولين فى طبعتى ١٩٠٨ يفصل بينهما ١٧٠ صفحة، ولكن المقابلة بينهما ، وإن كانت متأخرة، فإنها مباشرة ومثيرة للارتباك. فإيزابيل أرشر الرائعة مثل روزاليند وفيولا وبياتريس وهيلين وغيرها من بطلات شكسبير – قد أجبرت على أن تتزوج رجلا ليس كفئا لها، لكن رالف توتشت، ولورد واربوتون، وكاسبرجودوود لا يشكلون كوارث محتملة . لكن جيلبرت أوزموند هو الكارثة . وكل قارئة سوف تحكم بينها وبين نفسها إن كان هنرى جيمس حقيقة قد جعل اختيار إيزابيل لأوزموند حتميا بدرجة مقنعة. وبقدر ما أحب جيمس وإيزابيل. ورواية "صورة سيدة" فإننى لم أقتنع بهذا الاختيار قط، وهنا يبدو لى أنه العيب الوحيد فى الرواية ولولا ذلك لبلغت حد الكمال. إن فقدان إيزابيل للرؤية الصحيحة هو مسألة لازمة لو كان للكتاب التأثير الصحيح . لكن كلما اقتربت إيزابيل أكثر من شخصية جيمس فى طبعة ١٩٠٨ فإنها تبدو مدركة بدرجة لا تتيح لها أن تقع ضحية خداع أوزموند، خصوصًا وأن جيمس قد راجع شخصيته وحوله إلى شخص لا يمكن بالتحديد أن يكون "وريثًا لكل العصور".

إن هنرى جيمس، وهو أكثر الروائيين الأمريكيين دهاء، (باستثناء بروست)، يجاهد بكل قدراته الفنية لكى يجعل قرار إيزابيل الخاطئ أمرًا مبررًا. فأوزموند حسب قوله فى حد ذاته "عرف أو تقليد "، وظيفته النظرية هى تحريرنا من الفوضى، ولكن تأثيره البرجماتى هو تحجيم إمكانات إيزابيل ، أما ابنته بانسى ، فهى بالنسبة له عملا فنيا يمكن أن يباع، ومن الأفضل أن يباع إلى "زوج غنى ونبيل" فأوزموند "عملة ذهبية" سارية، يرى فى إيزابيل ليس ثروتها فقط (التى ورثتها عن أقاربها من عائلة توتشت)، بل "مادة يعمل بها" لوحة لكى يلونها. لكن إيزابيل لا تكتشف شيئًا من هذا إلا بعد فوات الآوان. فتعجز عن إنقاذ نفسها لماذا؟ يعطينا هنرى جيمس كثيرًا من التلميحات، غير المحددة. هناك بانسى، التى توقظ فيها غرائز الأمومة (لقد مات ولدها من أوزموند بعد ستة شهور من ولادته، كما يعرفنا جيمس بأن العلاقة الجنسية بين أوزموند وإيزابيل قد ماتت سريعًا بعد ذلك) وهناك رغبة نامية تستحوذ على إيزابيل لكى "تختار" شكلاً من أشكال الحياة، رالف توتشت قريبها لكنه مريض، ولورد وابرتون

يمثل الأرستوقراطية الإنجليزية، التى تتحاشاها الروح الأمريكية، كاسبرجود وود، خطيبها الأول ، من مدينة ألبانى، أنانى جدا وعاطفى جدا، وهو يحبها حبا قويا وإيزابيل ، شأنها شأن هنرى جيمس تريد أن تكون محبوبة، لا مجرد هدف لشخص تغلبت عليه الشهوة الجنسية.

بالإضافة إلى ذلك فإن هنرى جيمس يرجع مسألة قبول إيزابيل للزواج من أوزموند، صاحب المزاج العالى والأهواء الباهظة التكاليف، والدخل الضئيل، إلى مثاليتها وسخائها (لا تزال فتاة صغيرة السن) وإلى إحساسها بالذنب فيما يتعلق بميراث عائلة توتشت. هل يكفى هذا ؟ لا أظن ذلك ، كما قلت فيما سبق، لكن جيمس هو شكسبيرى تمامًا وربما كان واقعيا فيما يختص بأسرار الاختيار فى الزواج . لقد تزوج شكسبير من آن هاثاواى، ثم عاش منفصلاً عنها فى لندن لمدة عشرين عامًا، مكتفيًا بإرسال المال لها ولأطفاله، ولم يكن يذهب إليهم إلا فى القليل النادر. فهنرى جيمس، وهو شاذ حتى النخاع ، ولكنه لا يتصرف بوحى من ذلك، حيث عبر عن احترام غير عادى لقيمة وقداسة الزواج بين رجل وامرأة، فى حين أنه كان يلاحظ بجفاف أنه هو نفسه لم يفكر فى الحياة إلا قليلا جدا بدرجة لم تدفعه إلى المغامرة نحو الحياة المباركة.

إننى أجد أن عودة إيزابيل إلى أوزموند فى النهاية وإلى روما مسالة قابلة للحل، لكنها لا تزال أمرًا ملغزًا. فبعد أن رفضت جود وود للمرة الثانية، فإنها تشعر (وتخاف) قوة عاطفته .

لقد حدق فى حياتها لحظة من خلال الغسق، وفى اللحظة التالية شعرت بذراعيه تلتفان حولها وشفتيه فوق شفتيها. كانت قبلة أشبه بالبرق الأبيض، وميض انتشر ، وانتشر ثانية ثم بقى : وكان شيئًا غير عادى كأنما، كانت هى فى الوقت الذى تلقت فيه هذا، أحست بكل شىء فى رجولته الخشنة الذى قلل من سعادتها، فكل لمحة عدوانية من وجهه، من صورته، من وجوده تبدو شيئًا يبرز هويته الحادة ويضيف بعدًا آخرًا

إلى هذا الفعل الخاص بالتملك. هكذا سمعت عن أولئك التعساء الغارقين تحت الماء وهم يتابعون سلسلة من الصور قبل أن يغوصوا فى العمق ولكن عندما عاد الظلام، صارت حرة".

لقد أصبحت حرة فى أن " تتخذ مسارا مستقيما جدا " أن تعود إلى روما وإلى أوزموند. وهذا سوف يحمى حريتها من جود وود. لكن الحياة مع أوزموند فى أحلى أوقاتها هى هدنة مسلحة . هل ذلك هو المصير النهائى لبطلة جيمس وريثة كل العصور؟ إن جيميس لن يخبرنا لأن دوره فى القصة انتهى. ولا يعرف أكثر من هذا . وربما عند نهاية القصة، لا تعرف إيزابيل أيضًا لكن ما الذى يليق بعظمة روحها، وغزارة وعيها، والذى من دونه سوف يسقط الكتاب ؟ لقد تقاعس جيمس، فلم يقدم بدائل غير أوزموند، لأن جود وود يهدد إحساسها بالاستقلال، وهو شىء لا يفعله أوزموند البائس إلى حد ما، لكن فى سنة ١٩٠٨ كان يمكن لإيزابيل أن تكون هى نفسها الاختيار البديل : الطلاق، مع تسوية مالية ، سوف يحررها من أوزموند. ذلك ما قد يحدث ، لكن جيمس لا يعطينا أى إشارات إلى ذلك . فأوزموند رغم ذلك منحط روحيا، وليس فى صلابة إيزابيل. إنها تمضى حسب ظنى ، لتتدبر نتائج حماقتها المثالية. وهكذا تؤكد على الاستمرارية فى وعيها الخاص. هذا منحنى جيمس تمامًا، وإن كان من حق القراء أن يحتجوا ضده. إن "صورة سيدة " تحتاج فى شكلها النهائى إلى قراءة دقيقة لا تخلو من التعاطف . فنحن قد لا نقتنع باختيار إيزابيل، لكن قصتها تخبرنا للمرة الثانية بأحد الحوافز لماذا نقرأ : لكى نعرف بطريقة أفضل قيمة الوعى الرفيع المستوى الذى يصعب علينا أن نتجاهله.

مارسيل بروست :
البحث عن الزمن المفقود

كيف نقرأ رواية ؟ إنما تعنى بالنسبة لى الآن كيف نقرأ مارسيل بروست، قمة الروعة فى الرواية الكلاسيكية : ماذا نفعل عندما نواجه الإبداع على إطلاقه فى رواية "البحث عن الزمن المفقود" .

إن هذه الرواية الضخمة يرويها على وجه التقريب بروست دون ذكر اسمه، صورة للروائى كشاب، يعطينا ذكريات محيرة للمجتمع الفرنسى منذ العقد الأخير للقرن التاسع عشر حتى عام ١٩٢٢ (السنة التى توفى فيها بروست) التيمات العظيمة لهذه الرواية، مرتبة تبعًا للحروف الأبجدية : علم الجمال والجمال، بيوت الدعارة، الموتى (الذين يلحقون بالأحياء) الملبس، قضية دريفوس، (وانغماسها فى العداء للسامية)، الصداقة، العادات، اشتهاء المثل (الشذوذ الجنسى بين كل من النساء والرجال)، الغيرة (علاوة على ذلك كله) الأدب ذاته وتطور الراوى التدريجى حتى بلوغه مكانة الروائى، الكذب، الذاكرة (وانتشارها مثل الغيرة الجنسية)، المازوكية السادية ، البحر، النوم والزمن (باعتباره حاضراً بصورة مطلقة مثل الغيرة والذاكرة) .

تحكى رواية "البحث عن الزمن الفقود" ثلاث قصص غرامية. (كلمة شبق جنسى قد تكون الكلمة الأفضل من كلمة غرامية) تشارلس سوان، يهودى الأصل لكنه عضو قيادى فى الحزب الاشتراكى، يهيم حبا بأوديت دى كريسى، ويتزوجها فى النهاية، بعد أن يعانى من الحب والغيرة. ابنتهما جيلبرتى، هى أول قصة غرام للروائى مارسيل، قبل أن تتزوج صديقه المفضل، سان لوب، الذى كان حبه الأول للممثلة راشيل. جيلبرتى سوان كانت هى مقدمة لحب الروائى الشديد، لألبيرتينى سيمونيت التى كان لها علاقة حب طويلة ومعقدة مع مارسيل انتهت بهروبها، وموتها بعد ذلك فى ركوب خيل.

رائعة هى روايات مارسيل عن معاناة سوان للغيرة، فى علاقتها بأوديت. معاناة سان لوب فى علاقته براشيل، إن تأليه ما يمكن أن يسمى بسمو الغيرة قد تحقق فى بحث بروست إلى الوراء بحثًا عن الزمن المفقود فى ممارسة ألبرتينى للسحاق و"خيانتها" لعاشقها الولهان. قد يحتاج المرء للرجوع إلى الإنجيل، إلى شكسبير، إلى دانتى لنجد تشبيهًا لائقًا لحماس الروائى، وحدته ومعاناته فى بحثه عما قد يسميه نورمان ميلر " زمن ألبرتينى "the time of Albertine`s time" إن مسرحيات شكسبير التراجيكوميدى مثل "عين بعين" و "تريلوس وكريسيدا" تقترب بشدة من المفارقة الرائعة والفساد الساحر لبحث مارسيل بروست الكبير ٠

هناك دمدمة فى هذه الأيام إن الروائى الذى لم يذكر اسمه (أشير إلى اسم مارسيل مرتين فى الـ ٣٣٠٠ عدد صفحات الرواية) بسبب تملص برودست. لأن الراوى مسيحى ومتزوج زواج طبيعى. لقد انفرجت دائرة الدمدمة، فهواة الشذوذ والسحاقيون، المنتشرون بكثرة فى كل مكان، مثل اليهود وأنصار دريفوس، قد اكتسبوا عطفًا نتيجة عدم الاهتمام الواضح للراوى. (كان برودست نفسه شاذا جنسيا ومن أنصار دريفوس وكانت أمه المحبوبة يهودية وكبديل للمؤلف الفذ، فإن الراوى من حقه أن يقدم كوكبة متنوعة من أكبر وأعظم الشخصيات حيوية التى يمكن أن نقابلها خارج أعمال شكسبير.

كيف نقرأ رواية ، بروست بصفة خاصة ، فى المقام الأول كيف نقرأ ونتذوق الشخصية الأدبية. والشخصيات الرئيسية التى لا غنى عنها قد وضعت فى قائمة أبجدية عند بروست، وهم ألبيرتين، وكارلوس ، وفرنسواز، وأوريان دى جرمانتس، أم الراوى، وأوديت، وسان لوب، وسوان، ومدام فيردرين. وعاشرهم هو الراوى نفسه وبإضافته، يصير لديك سجل حافل بحبوبة داخلية، كما يحفل بدرجة ضخمة من الكوميديا قل أن يقدر لأى رواية أى كان نوعها أن تعطيها. إن عالم بروست، شأنه شأن عالم جين أوستن ملىء بالمفارقة والسخرية، لكن مفارقة بروست أقل مستوى من

الناحية الدفاعية وربما أقل فى قدرتها كمساعد على الابتكار. ويمكننا أن نقول إن المفارقة عند بروست، لا تقول شيئًا وهى تعنى شيئًا آخر، ولكن تبوح بمعلومات أكبر من أن يتسع لها أى سياق اجتماعى. هذه المعلومات تمتد إلى أركان وعينا، بحثًا عن المبادئ التى تحدد صحة السلوك فى داخلنا . ويبدو من الغريب أن تسمى هذه المفارقة غامضة، أو تصوفية قائمة على التأمل وكبح الرغبات، ومع ذلك فإنها المعادل العلمانى الدنيوى، لروحانية عميقة. لا نريد أن نخلط بين بروست وكريشنا فى "باجفادجيتنا" ولكن ذاكرة بروست تبدو فى النهاية طريقة للفعل الصحيح الذي يكفى لشفاء (تطهير) الراوى، والقارئ ، مما حذر منه الهندوسى القديم باعتباره قصور ذاتى مظلم dark inertia". نحن نقرأ الروايات (العظيمة) لنعالج أنفسنا من القصور الذاتى، المرض المؤدى إلى الموت. إن يأسنا يحتاج إلى مواساة، ودواء من رواية عميقة. الشخصية فى رواية بروست، كما فى شكسبير، تقوم بعملية العلاج الموصوفة لها بوضوح عن طريق ثقافة أدبية. إنها مفارقة اجتماعية يائسة فى هذه اللحظة بأن تفشل الثقافة بكل أساليبها التصورية – الفلسفة ، والسياسة ، والدين ، والتحليل النفسى، والعلوم – ويفرض عليها أن تصبح ثقافة أدبية ، بأسلوب الإسكندرية القديمة ، وبروست كشكسبير أفضل من فرويد كطبيب، يقدم شخوصه فى صور إنسانية كما قدم شوسر وشكسبير شخوصهما – كل شخوص بروست تتمتع فى الأساس بمواهب كوميدية فائقة، لأنه يقدم لنا اختيار الاعتقاد بأن الحقيقة مضحكة بقدر ما هى محزنة.

وعلى طريقة هاملت ، ينصحنا نيتشه بأن الشيء الذى نستطيع أن نعبر عنه بالكلمات هو الشيء الذى مات فعلاً فى قلوبنا، لذلك كان هناك دائمًا قدر من الازدراء للكلام. وخلافًا لشكسبير فإن بروست يخلو من هذا الشعور بالازدراء، وإن شخوصه تظهر سخاءه. إن موت قلوبنا، ذاتيتنا الأنانية، هى انشغال حاد، يظهر ذاته عن طريق الغيرة الجنسية أكثر من أى مظهر آخر، وذلك فى بروست كما فى شكسبير. إننى أخاطر بالقول إن قراءة الروايات الآن، تقوم بإطفاء لهيب الحقد بأسلوب مخفف، ولعل أشد أشكاله فتكًا هى الغيرة الجنسية. لأن المؤلفين الغربيين الأعظم براعة فى تجسيد الغيرة الجنسية هما شكسبير وبروست.

إن البحث حول كيف نقرأ رواية يمكن اختزاله بصفة مؤقته إلى كيف تقرأ الغيرة الجنسية . أشعر أحيانًا بأن أفضل تدريب أدبى يمكن لتلاميذى فى جامعة ييل وجامعة نيويورك أن يحصلوا عليه هو ترقية تدريبهم البرجماتى بالغيرة الجنسية، وهى أكثر الأمراض النفسية ارتباطا بالجمال كما عرفها إياجو . لا بد أن يكون ذلك هو السبب فى مقارنة سعى العاشق الغيور بالأفكار المسبقة لمؤرخ الفن ، كما حدث عندما أخذ سوان فى إعادة بناء تفاصيل ماضى العلاقات الجنسية لأوديت: "بعاطفة قوية مثل أحد هواة الجمال الذى كان يسطو على مخطوطات ووثائق القرن الخامس عشر فى فلورنسا لكى يتعمق أكثر فى روح البريمافيرا، فأنا الشقراء أوفينوس بوتشيللى". من المفترض أن مؤرخى الفن يسعدون بهذا السطو بينما يحملق سوان المسكين "فى لوعة العاجز جنسيا الأعمى، الذى أصابه الدوار فوق حافة الهاوية التى لا قرار لها "، لكن سوان يثير متعتنا الكوميدية. بمعاناته، حتى حين نجفل ألما أو نتراجع . القراءة عن آلام الغيرة عند الآخرين قد لا تعالج عذاباتنا الموازية، ولن تعلمنا منظورا كوميديا يمكن تطبيقه على أنفسنا، لكن متعة التعاطف التى تثار تبدو قريبة جدا من قلب التجربة الجمالية. فى بروست كما فى شكسبير، الفن ذاته هو الطبيعة، فالملاحظة الدقيقة "لحكاية الشتاء"، التى تنافس "عطيل" كرواية شكسبيرية للغيرة الجنسية، إن بروست لا يحولنا إلى شخصيات تآمرية على شاكلة إياجو عند القراءة، ومع ذلك نتلذذ بعملية التدمير الذاتى للراوى ، لأنه فى بروست فإن كل شخصية رئيسية بل إن مارسيل بالذات يصبح هو إياجو نفسه .

من بين شخصيات الأوغاد جميعًا عند شكسبير، فإن إياجو هو أكثرهم إبداعًا فى تحريك الغريزة الجنسية عند ضحيته الرئيسية، عطيل. إن عبقرية إياجو هى عبقرية كاتب مسرحى عظيم يستمتع بتعذيب شخصياته وتشويههم . عند بروست نجد الكثير من الأبطال يتحولون إلى أمثلة من إياجو ، وقد انقلب على نفسه. لكن ما هو الشىء الذى يعطى متعة جمالية أكبر من الفخر بتشويه الذات لدى إياجو ؟ إن أفضل الفقرات عند بروست تأتى بعد موت ألبرتينى محبوبة الراوى، والتى جاءت نتيجة استقصائه الدقيق لكل جزء من تاريخ علاقتها السحاقية :

" إن ألبرتينى لم تعد موجودة الآن، لكنها بالنسبة لى هى الشخص الذى أخفى عنى أنها كانت لها مواعيد مع النساء فى باليك وتخيلت أنها نجحت فى إبقائى جاهلاً بهذا الأمر. عندما نحاول تقدير ما سوف يحدث لنا بعد الموت ، أليست نفسنا الحية هى التى نصورها بطريقة خاطئة فى تلك اللحظة ؟ أليس الأشد سخفًا بعد كل ما قيل، أن نأسف على أن امرأة لم تعد على قيد الحياة ولا تدرى أننا عرفنا ما كانت تفعله قبل ست سنوات دون أن نرغب فى معرفة ذلك عن أنفسنا؟ سوف نموت ويظل القراء يتحدثون باستحسان لمدة قرن من الآن ؟ إذا كان هناك أساس حقيقى فى الحالة الأخيرة أقوى من الحالة السابقة، فإن الندم بأثر رجعى على غيرتى السابقة رغم ذلك والتى حدثت نتيجة لنفس الخطأ البصرى، كما يحدث من جانب أناس آخرين رغبة فى الشهرة بعد الموت. ومع ذلك، إذا كان هذا الانطباع للنهاية الوقورة للانفصال عن ألبرتينى قد انتزع مؤقتًا فكرتى عن سوء أعمالها، فإنه يكون قد نجح فى تضخيم هذه الأعمال السيئة بأن أضفى عليها صفة الشىء الذى لا يمكن إصلاحه. لقد وجدت نفسى ضالاً فى الحياة أمشى على شاطئ لا نهاية له حيث كنت وحيدًا، إلى أين ، فى أى اتجاه يمكن أن اتجه، فإننى لن ألتقى بها" .

(من ترجمة سكوت مانكريف وتيرينس كليمارتن)

" كيف تقرأ رواية؟ " هذا السؤال يمكن تلخيصه كالآتى " كيف تقرأ هذه الفقرة ؟" التى هى بحث بروست عن نموذج مصغر، ونموذج أيضًا للرواية التقليدية. إن رؤية بروست للغيرة، وهى رؤية شكسبيرية تمامًا. هى فى الحقيقة بحث عن الزمن المفقود، وعن الفضاء المفقود أيضًا . عطيل، وليونتيس، وسوان، ومارسيل جميعًا يعانون نفس الشىء وهو " الخطأ البصرى" استياء من الغيرة لأنه لن يكون ثمة وقت كاف أو مكان كاف يتيح لهم فرصة الاستماع بديدمونة، وهيرميون، وأوديت وألبرتينى. هذا النوع من

السأم هو طريقة أخرى لإظهار أقصى درجات الغضب لموت العاشق النهائى وليس المعشوق. و بروست ككاتب، يرغب بالضرورة فى خلود أدبى تقلص حجمه صراحة إلى استحسان الجمهور بعد قرن من الزمان. تحوم سونيتات شكسبير حول الربط بين الغيرة الجنسية وحسد الشعراء المنافسين، بروست هو الوحيد الذى يرجع ذلك إلى ما يطلق عليه هذه التسمية الرائعة "الخطأ البصرى" ولا شك أنه خطأ من أخطاء نيتشه عن الحياة من أجل الحياة : عندما نقرأ بروست فإننا نفهم خطأنا البصرى دناءة غيرتنا نحن، ثم دوافعنا للبحث عن صورة مجازية، وعن رواية أخرى نقرؤها. وحيث إن بروست كان يملك روح كوميدية عالية ، فإنه على ما يبدو قد تنبأ بعبء تأخرنا ، عبء وصولنا بعد فوات الأوان ، إلى عصر السعادة. لأنه يعرف الصداقة بأنها "منتصف المسافة بين الإنهاك البدنى والملل العقلى" ، وقال عن الحب إنه " مثال صارخ على ضآلة ما تعنيه الحقيقة بالنسبة لنا ". فى حين يحذر نيتشه من الكذب بأنه استنزاف للطاقة، أما بروست فقد امتدح" الكذبة الكاملة "باعتبارها نافذتنا على الجديد. لقد أشرت آنفًا إلى الانكماش السريع لقراء الرواية الجادين، وأنا أحقق إعادة قراءة بروست، لأن الهروب من الرواية هو رفض لأدب الحكمة. فأين يمكن أن نجد الحكمة الآن؟

حكمة بروست ليست من نوعية حكمة جورج إليوت أو جين أوستن، ومع ذلك يبدو أن هناك حكمة مشتركة عند كبار الروائيين، اسمها برجماتية روائية، الخلاف الوحيد فيها هو فقط الفروق الحقيقية التى تشكل اختلافًا لأساتذة الرواية النثرية. يقول بروست عن الموت إنه يخلصنا من الرغبة فى الخلود الأبدى، الذى يشكل مفارقة شديدة بالنسبة لإليوت وجين أوستن، لكنه يعزز بطريقة مشروعة معركتهم ضد الأوهام . وعلى مستوى أعمق فإن بروست يجد طرقًا لا تحصى لإخبارنا أن الذات والمجتمع لا يمكن التصالح بينهما، وهو لا يعنى أن نفوسنا هى مجرد أوهام، سواء كانت بسبب اللغة أو السياق الاجتماعى، إن شخصياتنا كما يقول بروست هى "جيش مكون من عدة عناصر" وهذا الاعتراف مضمر فى أعمال جورج إليوت، وأكد عليه بروست كثيراً لكى

ينافس رواية الروايات التى كتبها، التى تلمس عظمة حقيقية عندما تتجرأ على تسمية ألبرتينى الضائعة بأنها "ربة الزمن القوية" يمكننا، أن نقول هذا عن دوروثيا بطلة "ميدل مارش" لجورج إليوت أو "إما وود هاوس" لجين أوستن، لكن مبدعتى هاتين الروايتين لم تستطعا قول هذا. يعلمنا بروست أن نرى كلا من التكهن بالغيب بأثر رجعى عن طريق رؤية شخوصه كآلهة والغيرة بأثر رجعى ثم يلمح إلى أن الإحساسين هما شىء واحد . أبطاله وبطلاته مثل آلهة هومر، اللاتى استهلكت طاقتهن فى ممارسة الغيرة الجنسية والصراع.

رغم قدرة بروست العلاجية ، فإننى لا أستطيع أن أقرأ رواية بنفس الطريقة التى قرأت بها منذ نصف قرن، عندما كنت أنسى نفسى فيما أقرأ. لقد وقعت فى الحب لأول مرة (إذا كانت ذاكرتى حقيقية) ليس مع فتاة حقيقية لكن فى حب مارتى ساوث فى رواية توماس هاردى "سكان الغابة " وحزنت حزنًا شديداً حين قصت شعرها الجميل لكى تبيعه، وليس هناك تجارب كثيرة أخرى تلمس حقيقية الوقوع فى حب بطلة ، وفى حب كتابها.إن الإنسان يقيس الدخول فى الشيخوخة بتعمقه فى بروست ، وتعميقها بواسطة بروست. كيف تقرأ رواية ؟ نقرأ بحب إذا كانت قادرة على إشباع حب قارئ ؟ وبغيرة لأنها يمكن أن تكون صورة لمحدودية الإنسان فى الزمان والمكان، ومع ذلك يمكن أن تعطى أنصار بروست بركة المزيد من الحياة.

توماس مان :
جبل السحر

عندما كنت صبيا، أقرأ بشراهة، منذ ستين عامًا، كانت رواية "جبل السحر" لتوماس مان يستقبلها القراء باعتبارها رواية من الروايات الحديثة تقارن برواية "يوليسيس " لجويس ورواية "البحث عن الزمن المفقود" لبروست. لقد أعدت قراءة "جبل

السحر" (١٩٢٤) لأول مرة فى خمسة عشر عامًا، وكنت سعيدًا أن أكتشف فيها متعة وقوة لا تتناقصان ، إنها ليست قطعة محدودة بفترة زمنية، أن قراءتها تمثل تجربة طازجة وحادة كما هى دائمًا، وإن تبدل ثراءها مع الوقت.

للأسف لقد تعرض مان بدرجة ما للخسوف عبر الثلث الأخير من هذا القرن، باعتباره روائيا من ثقافة مضادة. "جبل السحر" لا يمكن أن تقرأ مجزأة بين فترة وأخرى كالسندوتشات على الطريق مع قرص الجبن . إنها تمثل الثقافة الرفيعة التى تتعرض الآن لبعض الأخطار لأن الكتاب يتطلب درجة عالية من التعليم والتفكير. فبطل القصة هانز كاستورب، مهندس شاب، يذهب لزيارة ابن عمه فى مصحة للأمراض الصدرية على جبال الألب السويسرية وهو يريد زيارة قصيرة فقط. ولكن بمجرد أن يكتشف كاستورب إصابته هو نفسه بالمرض، يمكث سبع سنوات على جبل السحر حتى يتم علاجه، وأيضًا لكى يواصل تربيته الثقافية وتطوره.

يصف مان هانز كاستورب فى بداية الأمر على أنه شاب "عادى تمامًا" ، لكن هذه مفارقة . فكاستورب ليس كل إنسان، وليس باحثا فى الروحانيات فى البداية على الأقل لنبدأ بهذا على الأقل. لكنه لا يكاد أن يكون عاديا، إنه قابل للتعليم إلى ما لا نهاية، يستجيب بدرجة بالغة للمحادثات العميقة وللدراسة. يمر كاستورب بمرحلة تربية وتعليم متقدمة على "جبل السحر". فى البداية عن طريق الكلام والاستماع لمعلمين متناقضين : سمبترينى ليبرالى إيطالى من دعاة الإنسانية، وكان تلميذًا للشاعر و المفكر الإيطالى، كارديوكى، الذى أتى أولاً و أثبت سبقه و أولويته ، ثم يأتى فى منتصف الرواية نافتا. إن نافتا رجعى راديكالى، يسوعى يهودى ماركسى عدمى يعارض الديمقراطية، ينظر إلى التركيبة الدينية فى العصور الوسطى ويتباكى على ضياع الإيمان فى أوروبا . المناظرة بين سمبترينى، الذى يدافع عن النهضة والتنوير وبين نافتا، رسول الإصلاح المضاد، تأخذ منحنًى قاسيًا خاليًا من الرحمة، تصل إلى نقطة جوهرية عندما يصرخ نافتا بنبوءة ما سوف ينتصر فى ألمانيا بعد عشر سنوات من نشر رواية "جبل السحر"

"لا" يواصل نافتا كلامه "إن سر عصرنا والقوة فيه لا تتجه نحو تحرير الأنا وتطورها. الذى يحتاجه عصرنا، يتطلبه، والذى سوف يخلقه لنفسه هو – الرعب".

(ترجمة جون . إى. وودز) .

كل من نافتا وسمبترينى يجذبان انتباه القارئ، لكن سمبترينى رغم سخريات مان التى لا تنتهى، هو الذى يجعلنا مغرمين به. السخرية هى أقوى مصادر مان الحاضرة ، وربما كانت نقطة ضعفه الكبرى (كما يعرف هو). احتجاجه سنة ١٩٣٥ضد نقاده لا يزال نافعًا :

"أشعر بقليل من التبرم عندما يصنف النقاد عملى بدقة شديدة على أنه ينتمى إلى عالم السخرية ويعتبروننى كاتبًا ساخرًا تمامًا دون أن يلقوا بالاً إلى مفهوم الفكاهة".

المفارقة لها معانٍ كثيرة فى الأدب، ومفارقة عصر لا تصلح لعصر آخر ، إن خبرتى بالكتابة الخيالية تقول إنها دائمًا تحمل درجة من المفارقة، التى كان أوسكار وايلد يعنيها عندما قال إن الشعر السيئ كله شعر صادق. لكن المفارقة ليست حالة من حالات اللغة الأدبية ذاتها، والمعنى ليس دائما شيئا صعب المنال . المفارقة بالمعنى الواسع هى أن تقول شيئًا وتعنى شيئًا ثانيًا ، أحيانًا يكون نقيضًا لما يقال. إن المفارقة التى يستعملها مان هى نوع من المعارضة الماكرة، لكن القارئ الذى ينفتح على "جبل السحر" سوف يجد رواية على درجة من الجدية اللطيفة والراقية، عمل يحفل بالحماس الشديد، عقليا وعاطفيا.

إن قصة مان الرائعة لا تعرض بالدرجة الأولى سخرية أو محاكاة تهكمية، وإنما رؤية محبة للواقع الذى اختفى الآن، لثقافة أوروبا الرفيعة التى ولت إلى الأبد ولم تعد موجودة الآن. ثقافة جوته وفرويد. إن القارئ فى عام ٢٠٠٠ سوف يقرأ رواية "جبل السحر" على أنها رواية تاريخية، أثر من بقايا إنسانية ضائعة . نشرت الرواية عام ١٩٢٤ ، وهى تصور أوروبا التى كانت على وشك التمزق فى الحرب العالمية الأولى،

وهى الكارثة التى يهبط هانز كاستورب من فوق جبل السحر ليلحق بها . لقد استمر القدر الأكبر من الثقافة الأوروبية بعد الحرب العظمى، لكن مان تنبأ بالرعب النازى الذى كان على وشك أن يتسلم السلطة بعد ظهور قصته بعقد واحد . بينما كان مان ينوى أن يكتب محاكاة ساخرة محبة عن الثقافة الأوروبية، فإن المفارقات المضادة عن التغيير، والوقت، والتدمير تجعل من "جبل السحر" فى سنة ٢٠٠٠ دراسة ضخمة وموجعة للنوستالجيا (الحنين إلى الماضى) .

إن هانز كاستورب نفسه يبدو بالنسبة لى شخصية أكثر دهاء ومحبوبة بدرجة أكبر عما كانت عند قراءتى الأولى للرواية، منذ أكثر من خمسين سنة ، رغم أن مان راغب فى أن يرى كاستورب كباحث، فإننى لا أجد ارتباطًا بين أى بحث عن المعرفة والشخصية المحورية فى الرواية. كاستورب ليس شغوفًا بالبحث عن الكأس المقدسة أو عن مثل أعلى. إنه شخصية عجيبة فى حيادها، يستمع باطمئنان إلى سمبترين وإلى الإرهابى نافتا وإلى منيهيبر بيبركورن ذى الحيوية الغريبة، الذى يصل إلى الجبل متأخرًا فى صحبة كلافديا شوكات ذات الجمال السلافى، الذى قضى معها كاستورب المفتون بها ليلة واحدة استمتع فيها حد الشبع. يبدو حياد هانز كاستورب الشبقى شيئًا غريبًا تمامًا. فبعد سبع شهور من الحب مع كلافيديا فإنه حظى بلحظة واحدة مليئة بالعاطفة القوية ، ثم استكان بقية العام السابع لإقامته على الجبل، دون أن يشعر بغيرة قوية بسبب بيبركورن، الذى تعود كلافيديا فى رفقته. كان كاستورب يتيمًا منذ السابعة، وعاش تجربة مراهقة فى علاقة جنسية مثلية مع زميله فى المدرسة بيرتيسبسلاف هيبى، السابق على كلافيديا. إن حبه لكلافيديا جدد عاطفته المكبوتة نحو هيبى وبصورة أشد غموضًا انتهى الافتتان العاطفى إلى إصابته بمرض السل وأبقاه هذا على الجبل سبع سنين ليتعلم بروح الإنسانية المحتضرة.

القول بأن الوقوع فى الحب مرض مثل مرض السل، هو فنتازيا مقنعة من جانب مان، يعكس دون شك شبقيته المثلية التى لا تكاد تكون مكبوتة ، والتى تتجسد فى

الرواية القصيرة "الموت فى فينسيا". إن القارئ يمكث على جبل السحر لأن كاستورب يقع فى حب كلافيديا من أول نظرة ومهما كانت حقيقة مرض كاستورب الطبية، فإن القارئ سوف يتابع مسحوراً تقدم الرواية، لأن التجربة المشتركة لتغيير الخطط أو المواقع أو الحالة السيكولوجية عندما يقع الإنسان فى الحب، تتكامل بدهاء مع انجذاب القارئ إلى جبل السحر. لا أعلم أن القارئ (من كلا الجنسين) يتصور بالضرورة عاطفته نحو كلافيديا الملتوية المثيرة للألغاز لكن توحداً مع كاستورب فى حسن نواياه غير المحدود وحياده الجنسى، وهو أمر تصعب مقاومته، لأن مان فنان ماهر، نحن دائماً لا نرى أو نشعر أو نفكر مثلما يفعل هانز، لكننا قريبون منه دائماً. فيما عدا شخصية بولدى فى "يوليسيس" لجويس، لا يوجد هناك شخصية أخرى فى الرواية الحديثة معبرة عن التعاطف مثل كاستورب. إن محاولات جويس لتحقيق الحياد لم تنجح، وليوبولد بلوم يعكس معظم صفات جويس الجذابة. أما كاتب المحاكاة الساخرة توماس مان، رغم كل جهوده المضادة، فلم يستطع أن يفصل بينه وبين كاستورب.

وحيث إن الموضة النقدية فى أيامنا هذه تنكر حقيقة كل من المؤلفين و الشخصية الأدبية (وسوف تتلاشى مثل كل الموضات) فإننى أحث القارئ على ألا يرفض متعة التوحد مع الشخصيات المحبوبة، بأكثر من قدرة المؤلفين على مقاومة هذه المتعة . هناك حدود لإلحاحى: إن سيرفانتس ليس هو دون كيشوت، وتولستوى (الذى أحبه) ليس هو أناكارنينا، وفليب روث ليس هو فليب روث (عملية شايلوك) مع ذلك، فإن الروائيين ، مهما كانوا ساخرين، فإنهم يجددون أنفسهم ثانية داخل شخصياتهم الرئيسية، وكذلك كتاب المسرح. كيركجورد الفيلسوف الدينى الدنماركى الذى كتب "مفهوم المفارقة" لاحظ أن شكسبير هو أستاذ المفارقة، بلا منازع. مع ذلك ، فحتى هذا الكاتب الساخر من كل الساخرين فإنه يجد نفسه فى شخصية هاملت بقدر أكبر من الصدق وقدر أكبر من الغربة، كما ذكرت فى مكان آخر من هذا الكتاب.

لماذا نقرأ ؟ لأنك تعرف بطريقة حميمة عدداً قليلاً من الناس وربما لا تعرفهم على

الإطلاق وبعد قراءتك لرواية "جبل السحر" سوف تعرف هانز كاستورب معرفة دقيقة، وسوف تجد أنه جدير بهذه المعرفة.

وبعد إعادة قراءة "جبل السحر" فإننى أختم حديثى الآن بأن أعظم مفارقة (وربما عن غير قصد) هى أن يبدأ مان كتابه بالقول عن هانز كاستورب "إن القارئ سوف يعرفه كشخص عادى تمامًا، ولو أنه شاب جذاب" . لقد كنت مدرسا جامعيا على مدى خمس وأربعين عاما، وأنا مضطر لأن أقول عن كاستورب: إنه هذا الطالب المثالى التى اعتادت الجامعات أن تعلن عنه (قبل تدهورها الذاتى فى الوقت الحاضر) دون أن تجده. كاستورب لديه اهتمام حاد بكل شىء، اهتمام بكل ما يمكن من ألوان المعرفة، المعرفة كمنفعة فى حد ذاتها. ليست المعرفة قوة بالنسبة لكاستورب، سواء كانت على الآخرين أو على نفسه، إنها ليست قوة فوستية. هانز كاستورب مفيد بدرجة هائلة للقراء سنة ٢٠٠٠ (وما بعدها) لأنه يجسد لنا مثلا أعلى قديم بطل استعماله لكنه متصل بصلب الموضوع، وهو ثقافة التطور الذاتى حيث يمكن للفرد أن يدرك إمكاناته. الرغبة الجامحة لمواجهة الأفكار والشخصيات تتحد فى هانز مع قدرة روحية هائلة، وهو ليس مجرد شكاك ، وهو كذلك لم يقهر قط. (إلا فى ذروة عاطفته لكلافيديا المريبة) الفصاحة الإنسانية عند ستمبرين، وعظات الإرهابى نافتا المفزعة، ولجلجات بيبركورن الشهوانية كلها تدفقت فوق رأسه ، ولكنها لم تغرقه قط.

رغم أن مان يصر على أن كاستورب إنسان لا لون له ، وهذا أشبه بنكتة لأن المهندس البحرى الشاب له علاقة حميمة بالتجارب الصوفية والتجارب المتصلة بالقوى الخفية . فقد وصل إلى جبل السحر وهو يحمل كتاب "بواخر المحيطات" لكنه ينكب على قراءة أعمال فى علوم الحياة، وعلم النفس، وعلم وظائف الأعضاء بالذات، وينطلق منها إلى "سياحة ثقافية " بصورة لا تتوقف . أى إحساس بالتباطؤ احتفظنا به (فقط من مفارقات مان) بخصوص شخصية كاستورب "العادية" يذوب فى الفصل الرائع المعنون "الجليد" الذى يأتى مباشرة قبل نهاية القسم السادس من أقسام الرواية السبعة . فقد

حاصرت هانز عاصفة ثلجية حين خرج وحيداً، فى رحلة تزحلق على الجليد، وينجو من الموت بصعوبة . وهو فى هذه الوحدة، تناوبته سلسلة من الرؤى، وعندما سكنت، يعترف بأن "الموت قوة عظيمة " لكنه يؤكد "من أجل الحب والخير، لا يجب على الإنسان أن يترك للموت أى هيمنة على أفكاره" .

بعد ذلك ، يمضى" جبل السحر" فى رقصة الموت الخاصة به عندما يقترب نشوب الحرب العالمية الأولى. يتحدى نافتا ستمبرين للمبارزة بالمسدسات. يطلق ستمبرين رصاصاته فى الهواء ، بينما يقتل نافتا نفسه بإطلاق الرصاص على رأسه. بعد ذلك يتمزق ستمبرين المسكين، ويتوقف نشاطه التربوى الإنسانى. أما بيركورن الشهوانى، المؤكد للشخصية ولعقيدة الجنس، يواجه عجزه الجنسى بسبب الشيخوخة ويقتل نفسه أيضًا . أما هانز كاستورب فيذهب بدافع الوطنية للدفاع عن ألمانيا، وهنا يخبرنا مان بأنه فى الوقت الذى نجد فيه أن فرص هذا الشاب فى البقاء حيا ليست جيدة ، فعلينا أن نترك هذه المسألة مفتوحة.

يستطيع القارئ، على الرغم من توماس مان، أن يقدر فرص كاستورب بأنها جيدة جدا لأن هناك شيئا ما سحريا أو مسحورا حوله، غير محدود الزمن إطلاقًا ، فقد يبدو أنه تأليه فكرة الاعتدال، لكنه شيطانى بشكل واضح، وأنه لا يحتاج فى الحقيقة إلى التدريب الثقافى غير المحدود الذى تلقاه، (وإن كان لائقا به) فإن هانز يحمل النعمة ، كما يحملها بطل قصة مان "يوسف وإخوته"وعندما يودع مان بطله، يخبرنا أن كاستورب كان يهمه بسبب أنه كان "يحلم بالحب"، ويهمنا كاستورب الآن سنة ٢٠٠٠ وبعدها لأن القارئ الذى يسعى لكى يفهمه سوف يصل إلى أن يسأل نفسه أو تسأل نفسها، ما هو حلمى فى الحب، أو أوهامى الشبقية، وكيف يمكن لهذا الحلم أو لهذا الوهم أن يؤثر فى قدراتى الخاصة فى التطور والانفتاح ؟.

ملاحظات موجزة

يبدو واضحًا أن قراءة رواية سنة ٢٠٠٠ هو عمل مختلف جدا عما كان عليه الحال فى ١٩٤٤، حين بدأت لأول مرة بعد عدة سنوات فى قراءة الشعر والكتاب المقدس. يقول الروائيون الكبار أمثال فيليب روث إن القراءة لا تجدد نفسها، وإن الفن الذى لم يكتمل تطوره حتى القرن الثامن عشر قد ينتهى بعد الألفية الثانية التى تندفع نحونا. ربما كانت قصص الخيال العلمى، Ceberpunk، وهى أحدث أشكال الرواية العلمية، هى نذير بدورة انتقام وثأر من الرومانسية من طفلتها غير الوفية، وهى الرواية الخيالية. لقد سيطرت الرواية الواقعية تقريبًا على الأدب الغربى فى معظم سنوات القرون الثلاث الماضية، تمتد آثارها العظيمة من قصة "كلا رايسا" لصمويل ريتشارد سون حتى رواية "البحث عن الزمن المفقود" لمارسيل بروست. كيف نقرأ رواية عندما نعرف أن الشكل سوف يختفى عنا بسرعة كبيرة ؟ ألن نشعر بوخز منفصل تماما عن عنصر إثارة العطف عند أبطال الرواية ؟

أحد الدروس المفيدة فى كيفية قراءة رواية عظيمة هى أن تسأل السؤال التالى: هل يطرأ تغير على شخصياتها الرئيسية، وإذا كانوا يتغيرون، فما هى الأسباب التى تؤدى إلى هذا التغير؟ فى رواية مارسيل بروست الرائعة "البحث عن الزمن المفقود" يسودها النمط الشكسبيرى للتغيير الخاص باستراق السمع ، بينما البطل الشبيه فى رواية توماس مان "جبل السحر" هانز كاستورب يقتفى خطى سيرفانتس، حيث يقوم الفيلسوف الليبرالى سمبترين بدور شخصية سانشوبانزا بعد تثقيفه فكريا فى مواجهة كاستورب الكيشوتى.

التغير عند شكسبير هو أعظم ابتكارات هذا الكاتب المسرحى، مقتفيًا خطى الشاعر الإنجليزى تشوسر أكثر من الشاعر الرومانى أوفيد، الذى كان على الرغم من ذلك، يعد مع تشوسر وكريستوفر مارلو أحد المصادر الثلاثة الحقيقية التى تركت تأثيرها على شكسبير .

عندما نجد شخصيات مثل هاملت، الملك لير، أنطونيو وكليوباترا، يتغيرون مراراً، فذلك لأنهم يسترقون السمع لأنفسهم كما لو أن أحدا آخر تكلم. فأنطونيو بعد أن يسمع نفسه يصدر ملاحظاته لحامل درعه، إبروس: "إبروس، هل ما زلت ترانى؟" هكذا يصاب بالدهشة تيجة ملاحظة صادرة منه حتى صار يشك فى هويته:

"أنا هنا يا أنطونيو

لكنك لا تستطيع أن ترى هذا الشكل المرئى، يا تابعى"

وقد يفكر القارئ كم هو واع ... بالرغبة فى التغيير كثيرا ، بعد أن يفاجأ باستراق السمع إلى نفسه . وأظن أننا فى البلدان المتكلمة بالإنجليزية أو الألمانية ، التى كان فيها تأثير شكسبير قويا ، نتغير بهذه الطريقة أكثر من طريقة سرفانتس ، حيث يؤدى الحديث مع رفيق جيد إلى سهولة التفكير فى الذات ، وما يتبعه من تغير نفسى . فستندال ، وجين أوستين ، ودستويفسكى ، وهنرى جيمس ، وبروست يتبعون النموذج الشكسبيرى ، فى حين أن ديكنز ومان أكثر قربا من أسلوب سرفانتس ، كما هو الحال مع موباسان وكالفينو بين كتاب القصص القصيرة . أما النوابغ الآخرون الذين كتبت عنهم فى هذا الكتاب من كتاب الحكايات القصيرة – تورجنيف ، وتشيكوف ، وهيمنجواى ، وبورخاس بوجه خاص – يبدو لى أنهم مدينون لشكسبير إلى حد أكبر ، وأغلب هذا صحيح بالنسبة للروائيين الأمريكيين الذين سأكتب عنهم فى الفصل الأخير ، باستثناء القاص الرائع توماس بنشون .

هل تساعدنا القراءة الجيدة فى تعليم كيفية الإنصات للآخرين على نموذج سرفانتس ! أشك فى أنه من المستحيل أن نستمع إلى أناس آخرين كما نستمع لكتاب جيد جدا ، فالشعر الغنائى ، فى أقوى حالاته ، يعلمنا كيف نتحدث إلى أنفسنا أكثر من الحديث مع الآخرين . وقد يكون القارئ المتفرد جنسا منقرضا ، ولكن فى هذه

الحالة سيختفى ما هو أكثر من التمتع بالوحدة . والإجابة النهائية على سؤال " لماذا نقرأ ؟ " هى بأن القراءة العميقة والمستمرة هى وحدها التى تقيم وتعزز الذات المستقلة . فما فائدتك للآخرين إذا كنت لا تجد نفسك ؟ ودائما ما أتذكر نصيحة الحكيم هيلل ، أكثر حاخامات اليهود القدماء إنسانية : " إذا لم أكن لنفسى ، فمن سيكون لى ؟ وإذا كنت لنفسى فقط إذن فمن أنا ؟ وإذا لم يكن الآن ، فمتى ؟ " .

كيف نقرأ رواية يبدو فيها أن المؤلف مثل شكسبير أو ربما جين أوستين قد محا شخصيته ؟ يقع سرفانتس على الطرف الآخر وكذلك ستندال وتوماس مان ، وإن كان أى منهم لا يصل إلى مستوى شارلوت برونتى فى رائعتها جين إير ، التى كثيرا ما تعنف القارئ حتى فى أثناء نصحها له . وبالنسبة لجورج إليوت ، فإننى معجب بالنظرات الأخلاقية الواضحة للكاتبة بنفس القدر الذى أعجب بقوتها فى السرد أو المزايا الخفية التى تخلعها على أبطال رواياتها . فالروائى الفضولى مرحب به ، إذا أوتينا حكمة سرفانتس أو جورج إليوت . أما الروائيون مثل فلوبير فى " مدام بوفارى " أو جيمس جويس فى يوليسيس " فيبدو أنهم فى تحفظ غامض خلف شخصياتهم ، وإن كان من الغريب أنهم يشبهون ما يخلقون أكثر مما يفعل سرفانتس ، الذى كثيرا ما يثنى على نفسه لأنه خلق شخصية " سانشو " و " الدون " ويعترف فلوبير مشاغبا " أنا مدام بوفارى " كما أن جويس على الرغم من فنه الرفيع فى انسحابه من ليوبولد بلوم ، يتوحد فى النهاية مع بولدى الذى لا يقهر .

إن سيرة الروائى ، مثل " بروست " لجورج بيتر ، يمكن أن تكون معينا كبيرا على القراءة بشرط أن يتجنب القارئ الخطأ الذى يتجنبه كاتب السيرة الجيد ، وهو أن يطالع الحياة عن قرب شديد فى العمل . والأكثر أهمية هو تأثير العمل على الكاتب ، مثل تأثير مشروع بروست الطموح على حياة الكاتب ذاته .

والكثير من الروايات تمتدح فى هذه الأيام لأغراض اجتماعية ، وما يجب النظر إليه كرواية مما يباع فى المحال يتم اعتباره أدبا رفيعا من قبل الجامعات ، وسخرية

جين أوستن الاجتماعية والأخلاقية تعتبر دفاعا ضد هذا الابتذال فى الذوق والأحكام ، كما حاولت أن أوضح . والروائى العظيم حتى إذا كان رفيع الثقافة مثل أوستين أو هنرى جيمس ، يشارك ديكنز فى القدرة على جعلنا نقرأ كأننا نستطيع أن نعود أطفالا . فالطفل المغرم بالقراءة ، إذا صادف دافيد كوبرفيلد أو الأمال العظيمة لأول مرة ، سيقرأ من أجل القصة والشخصيات ، وليس من أجل التكفير عن الذنب أو لإصلاح المؤسسات الفاسدة .

ولكن الروايات الكبرى مع ذلك تميل إلى معالجة الألغاز الحاسمة أو التفكير فى الأسئلة المحورية . وأحد علامات القراءة الجيدة هو السماح لمثل هذه الألغاز أو الاهتمامات أن تكشف عن نفسها ، بدلا من تصيدها بمشقة . وإذا كان أمرا حيويا لك أن تعثر على اللغز فى سبب اختيار إيزابيل أرشر لأوزموند المخيف ، أو لماذا يجد راسكولنيكوف الندم أمرًا صعبًا ، فإن هنرى جيمس ودستويفسكى عليهما مسئولية تنبيهك وإرشادك ، ويمكن أن تثق فى قيامهم بذلك . والروايات من المستوى الأعظم مثل دون كيشوت والبحث عن الزمن المفقود ، تستثمر ضخامتها بشكل أكثر وفرة بحيث يتحول اللغز إلى العمل ذاته . والعالم الذى تراه فى دون كيشوت يصل إلى مداه عندما يصبح الدون عاقلا ثم يموت بعد ذلك مباشرة . والماضى الذى استعادته ملحمة بروست الخيالية هو انتصار الروائى ومقدمة لوفاته .

كيف يجب أن نقرأ رواية طويلة رائعة ؟ بالرجوع إليها يوما بعد يوم فقد نتبين أنه ما زالت هناك صعوبة فى الإحاطة بحبكتها . فالدكتور صمويل جونسون الذى كان شديد الأعجاب (مثلى) برواية كلاريسا لصمويل ريتشاردسون ، وهى رواية فى طول رواية بروست ، لاحظ إنك إذا قرأت كلاريسكا من أجل الحبكة ، فإنك سوف تشنق نفسك حتما . وأنت لا تقرأ دون كيشوت أو البحث عن الزمن المفقود من أجل الحبكة ، ولكن لتطور الشخصيات وللكشف التدريجى عن رؤية المؤلف . فسانشوبانزا ودون كيشوت وسوان وألبرتين ، يصبحون حضورا قريبا كأنهم من أعز أصدقائك ولكنهم أيضًا يحافظون على غموضهم .

وبالنسبة إلى كل من ستندال وديكنز ، فقد اعتنقت فكرة إعادة القراءة ، وهو ما يبدو أكثر أهمية مع جين أوستن ومع سرفانتس (كما هو الحال مع شكسبير) وهناك متعة خاصة فى القراءة الأولى لرواية عظيمة ، ومع ذلك فإننى أعتقد أن إعادة قراءة الآمال العظيمة أو دير بارما تقدم خبرة مختلفة وأفضل . فأنت تنطلق فى أوجه لم تكن متاحة لك . وقد تكون المتع من إعادة القراءة أكثر اختلافا وتنويرا عن خبرتك الأولى مع الرواية . فأنت علم ما سوف يحدث ، ولكن معرفة كيفية وسبب حدوثها يشكل مزيدا من الإدراك والفهم ، وربما تصبح إلى حد ما الذى تراه فى الجولة الثانية من القراءة. عندما كنا فى مقتبل العمر ونقرأ بحماس وتكرار ، كان من المحتمل أن نرى أنفسنا ، ربما بسذاجة ، فى الشخصيات المحبوبة فى الرواية . وكما لاحظت فى رواية مان " جبل السحر " فإن هذا السرور ناتج عن رؤية أنفسنا فى شخصياتها جزء مشروع من ممارسة القراءة ، فى أى مرحلة من العمر ، حتى لو كان هذا السرور يتحول ، فى منتصف العمر وما بعده ، من السذاجة إلى العاطفية . فالروايات مثل حياتنا ، لا تكاد توجد دون قصص الحب ، وإن كان ذلك على سبيل السخرية من جانب مان والروائيين الآخرين لتمثيل الرغبة الجنسية وإحباطاتها . فالشخصيات تقابل شخصيات أخرى كما نقابل نحن أشخاصا آخرين ، معرضين لفوضى الاكتشاف ، وعلينا أن نكون منفتحين على ما نقرأ بطريقة موازية .

فعندما تقابل شخصا جديدا ، فمن سوء التصرف أن تبدء التعارف بالتلطف أو الخوف. وعندما تقرأ أعظم الأعمال الأدبية لأول مرة – سواء كانت الكوميديا الإلهية لدانتى أو أجنحة الحمامة لهنرى جيمس – فقد يدمر التلطف أو الخوف من فهمك للرواية وسعادتك بها . وربما نكون جميعا فى حاجة إلى التقليل من الرغبة فى السيطرة عندما نفتح الكتاب . فمثل هذه الرغبة قد تعود بعد أن نكون قد انشغلنا تماما وأعطينا الكاتب كل فرصة لاجتذاب انتباهنا . هناك طرق كثيرة للقراءة الجيدة ، ولكنها جميعا تتضمن استعدادنا لتقبل الانتباه . إن فهمى للبوذية قليل (بسبب طبيعتى قليلة الصبر) لذلك فإن ما سماه واردزورث " السلبية الحكيمة " تبدو أفضل مرادف فى نظرى لنوع الانتباه الذى تتطلبه القراءة الجيدة .

٤ - المسرحيات

مقدمة

لقد اخترت ثلاث مسرحيات لمناقشتها فى هذا الكتاب هى مسرحية شكسبير التراجيدية "هاملت ، ومسرحية هنريك إبسن التراجيكوميدى" هيدا جابلر "، ومسرحية أوسكار وايلد الكوميدية "أهمية أن تكون جاداً" The Importance of Being Earnest ، واختياراتى هذه ، على الرغم من أنها اعتباطية بالضرورة ، فإنها تلقى الضوء على طبيعة الدراما الغربية وتاريخها حتى مستهل القرن الذى انتهى الآن.

لا توجد مقدمة لكيفية قراءة مسرحية يمكنها أن تغفل ويليام شكسبير الكاتب الدرامى الأعظم فى كل العصور ، وبالنسبة لتراجيديات شكسبير المبكرة فإن "تيطس أندرونيكوس" تعد مهزلة دموية وبالإمكان حتى اعتبارها بارودیا (محاكاة ساخرة) . أما "روميو وجوليت" فهى مسرحية غنائية . علاوة على أن التراجيديا فيها عائلية أكثر منها شخصية . أما "يوليوس قيصر" فهى نموذج للرواية محكمة الصنع ولكن دكتور صمويل جونسون وجدها رواية باردة، وكذلك وجدتها أنا. تعتبر "هاملت" أول تراجيديا عظيمة بعد "أوديب ملكًا" لسوفوكليس وثلاثية "أجامنون" لاسخيلوس ومسرحيات الرثاء الإنسانى التى قدمها يوربيديس للمسرح الأثينى.

إن هاملت هى أكبر مسرحيات شكسبير وهى أيضًا من أصعب المسرحيات . لقد كانت الأكثر شعبية وهى الآن الأكثر ألفة ، حتى بالنسبة لهؤلاء الذين لم يقرءوها أو يحضروا عرضا مسرحيا لها أو يشاهدونها كفيلم على الشاشة، لدرجة أن قراءتها

جيداً أشبه بإزالة الغبار الذى يشوه لوحة فنية قديمة ، وأنا هنا أحاول إزالة بعضًا من هذا الغبار.

لقد وقع اختيارى على "هيدا جابلر" كمسرحية ثانية لمناقشتها لأن إبسن (ومعه موليير أبرع كتاب الكوميديا الفرنسية فى القرن السابع عشر)، إنما يمثل كاتب المسرح الرئيسى فى أوروبا منذ شكسبير . فموليير محلل نفسى عميق الفكر رغم التزامه بالكوميديا فيما عدا مسرحية "دون جوان" .

رغم أننا ننظر دائمًا إلى إبسن على أنه كاتب اجتماعى واقعى ، بمثابة الأب الروحى لآرثر ميلير وهذه غلطة. إن شكسبير يتخلل إبسن سواء فى تراجيديا "براند" أو فى الكوميديا البطولية "بيرجنت" PeerGynt أو الرومانسية الحالمة فى مسرحية "عندما نستيقظ نحن الموتى" إن شخصية هيداجابلر هى مزيج رائع من شخصيتى كليوباترا وإياجو وهى التراجيكوميديا التى تنهى القرن التاسع عشر بطريقة لائقة، إذ تغرب شمسه على صوت ضحكتها وهى تتهكم على نفسها. وهكذا أنهت مغامرة الفن الجمالى عند النقاد أمثال والترباتر والشعراء من أمثال "إلجرنون سوينبرن" والروائى العظيم هنرى جيمس، فبالنسبة لهؤلاء المولعين بالجمال، فإن الأدب والحياة على حد سواء هى موضوعات للإدراك والإحساس والوعى، كل تلك الأشياء تحولت إلى حقد ضار عند هيدا جابلر. إنها بطبعها الهيستيرى تنبئ بالأحاسيس المتفاقمة عند الرجل والمرأة فى مسرح ما بعد إبسن خلال القرن العشرين.

أما مسرحية أوسكار وايلد الممتعة "أهمية أن تكون جادا" فهى العلاج المضاد لهيدا جابلر فيما يعتبر أفضل مسرحية كوميدية فى المسرح الإنجليزى منذ ويليام كونجريف، إن لم يكن منذ ويليام شكسبير. ينقلنا أوسكار وايلد عبر مرآة لويز كارول فنجد أنفسنا فى عالم جميل به سندوتشات الخيار والسيدة براكنل التى تمزج بين العاطفة المتوهجة عند جون فولستاف وتقلبات دكتور صمويل جونسون. كان "أوسكار وايلد" طيب النفس بدرجة لا تسمح له أن يكون ساخرًا، حيث يحاكى الطبقة العليا فى معارضة ساخرة بحيث يغدو – سكانها كأطفال يلعبون. فالدهاء والسحر والمتعة

والحماسة وكتب كارول أليس بما فيها من توافه متضخمة، كل هذا يمتزج بسخافات جلبرت وسوليفان المنضبطة ليعطينا دراما صافية للتسلية الخالصة ، مصحوبة بأصداء المأساة القوية التى تنتظر وايلد.

وليم شكسبير :

هاملت

١

هناك كتاب يتميزون بأن لديهم طموحا روحانيا كبيرا أمثال دانتى وميلتون وبليك أما شكسبير وشوسر وسبرفانتيس فإن لهم اهتمامات أخرى هى أولاً وقبل كل شىء ، تصويرهم للإنسان. ورغم أن شكسبير ما كان ينبغى أن يكون كاتبا دنيويا مقدسا ، فإنه يبدو لى أنه المنافس المحتمل للإنجيل فى قوته الأدبية. ليس هناك أشد غرابة وأشد روعة من أنك، حين تتنحى بعيدا عنه، تجد أن هذا الكاتب الذى هو أبرع كتاب التسلية والمتعة يزودنا برؤية بديلة غير متعمدة لما هو موجود فى إنجيل العبرانيين والعهد الجديد والقرآن عن الطبيعة البشرية ومصير الإنسان. يهوه والمسيح والله إنما يتحدثون بسلطان، وكذلك يفعل هاملت وإياجو ولير وكليوباترا لكن بمعنى آخر. إن قدرة شكسبير على الإقناع قدرة هائلة لأنه الأغنى، فمصادره الخيالية والبلاغية تتجاوز قدرات يهوه والمسيح والله فى هذا الجانب، إلى الحد الذى تبدو فيه أكثر كفراً أو تجديفًا عما أظن. إن وعى هاملت، ولغته التى يستخدمها لتوسيع آفاق هذا الوعى، لغة أوسع ثراء وأكثر رشاقة مما أظهرته الآلهة حتى الآن.

إن هاملت يحمل كثيراً من الألغاز ، وسوف تبقى هذه الألغاز دون حل، طالما استمر رجال اللاهوت والمتصوفة فى شرح أسرار الألوهية. وتأملاتنا بالنسبة لهاملت أقل إلحاحًا من تأملاتنا لله ، ومع ذلك فهناك شىء يغرينى بأن أبدى ملاحظة عن هاملت أكدها أتباع المذهب الغنوصى القدماء حول المسيح. فالمسيح فى البداية قام

وبعد ذلك مات . كذلك هاملت فى الفصل الخامس نهض من الموت النفسى الذى كان لهاملت القديم . إنه هاملت القائم من الموت الذى قال "ليكن" بدلاً من "أكون أو لا أكون". هناك أيضًا حالات قيامة أقل حذقًا وفطنة فى الرومانسيات المتأخرة. ولكننى لا أعرف فى الآداب كلها تحولاً أكثر روعة من تحول هاملت ووصوله إلى ذروة المجد.

إن هاملت يتحدث نحو ألف وخمسمائة سطر ، جزءًا طويلاً بدرجة مفرطة ، تمثل نسبة أربعين فى المائة تقريبًا من نص المسرحية الكاملة ، ولأن هاملت مثقف بمعرفة كتابية وهو رجل يسكن المسارح (مسرح الجلوب بصفة خاصة) فإن طريقته الطبيعية تنطوى على ازدواجية تكافؤ الضدين. فإذا كنت تعنى تقدير شخص ما أو شىء ما فإن تقديرك الخاص هو الذى يخلق القيمة، فهوراشيو يبدو لنا رجلاً مستقيمًا مخلصًا، أما بالنسبة لهاملت فهو أفضل بنى البشر جميعًا. يصعب علينا ألا نشك فى صحة مديح هاملت لهوراشيو لكننا نحس إلى حد ما أن هاملت يريد أن يوجه التحية لنا كجمهور المشاهدين، ومن ثم فنحن لا مانع عندنا فى قبول هذا المديح.

هاملت : لا تظننى أتملقك ،

فأى ترقية أنتظرها منك ،

فأنت لا تملك مالاً وليس لديك سوى حسن النية لطعامك ولباسك ؟

وهل هناك من يداهن الفقير ؟

دع اللسان المعسول يلحس الأبهة السخيفة .

ولتنحنى مفاصل الركب المتلهفات

على الكسب بالإمعان فى النفاق ..... أتسمع ؟

منذ أن كانت نفسى الأبية سيدة فى اختيارها تحسن التمييز بين الرجال ،

فاختارتك أنت بالذات ،

إذ كنت أنت رجلاً فى تحملك صنوف المعاناة

كمن لا يعانى شيئًا .

لطمات الدهر وعطاياه تقبلها على السواء برضا وامتنان،

طوبى لمن امتزجت فيهم حرارة الدم برجاحة العقل

فما عادوا كالناى تحت أصابع ربة القدر

تعزف عليهم ما تشاء من أنغام

اعطنى إنسانًا ليس عبدًا لشهوته.

وسوف أضعه فى حبة قلبى،

أجل فى أعمق أعماق قلبى كما وضعتك أنت.

(فصل ٣، مشهد ٢)

بالتأكيد إن هاملت لم يقصد مباشرة إلى السخرية ، فهو عادة ما يكون متهكمًا مثل فولستاف. إن شعبيته الحالية شأنها شأن شعبية فولستاف، ترتبط بجاذبية المفارقة الدرامية. فكلاهما ساخر، هاملت وفولستاف يفكران كثيرًا فيما لا ينفعهما ولكن فيما ينفع جمهورهما. هاملت مفارقة درامية، وفولستاف مفارقة كوميدية، إلا أن سخرية هاملت الشرسة يمكن أن تكون مرحة ولكن مرح فولستاف ينتهى إلى تراجيديا، لكن هاملت مخلص إخلاصًا كاملاً فى مديحه لهوراشيو، لأنه الشخص الوحيد بين رجال البلاط الذى لم يتم التلاعب به بواسطة كلوديوس. عندما يقول هاملت إن هوراشيو "كان رجلاً فى تحمله لصنوف المعاناة، كمن لا يعانى شيئًا"، فإنه يعلن بوضوح أن هوراشيو قد أصبح نائبًا عن جمهور المشاهدين. فنحن كمشاهدين لشكسبير فإننا فى الحقيقة نتحمل كل ما يقدمه لنا من معاناة ، ومع ذلك فلأننا نعلم أن هذه ما هى إلا مسرحية ، فإننا لا نعانى شيئًا. ففى مدحه لهوراشيو باعتباره رجلاً "ليس عبدًا لشهوته" فإن شكسبير يرغب فى مشاهديه أن يكونوا أكثر رزانة وحكمة.

لقد تم توبيخى بواسطة النقاد لاقتراحى أن شكسبير "ابتدع الإنسان the human invented " كما نعرفه الآن . يقول دكتور جونسون إن جوهر الشعر هو الابتكار، ويجب أن لا يكون هناك ما يدعو للدهشة فى أن أقوى أنواع الشعر الدرامى فى العالم، قد تراجع فيه العنصر الإنسانى بطريقة برجماتية من أجل إعادة اختراعه. إن حياد شكسبير، سواء فى سونيتاته أو فى الأمير هاملت، كان فى الواقع أسلوباً مبدعاً يتميز بالأصالة مثل الكثير من ابتكارات شكسبير، فإن لها أصولاً فى تشوسر. ولكنها تنزع إلى التفوق على سخرية تشوسر. جى شيسترتون G.K. Chesterton لم يزل فى رأى أحد النقاد الأبطال، يشير إلى أن فكاهة تشوسر ماكرة خبيثة، لكنها تفتقر إلى "الفنتازيا الجامحة" عند هاملت، ويشير شيسترتون إلى أن مكر تشوسر هو نوع من الاستبصار وتدبر العواقب، مخالف تماماً لجموح شكسبير. وأنا أجد أن هذا مفيد . فإن حياد هاملت الحاد هو مطلب آخر من مطالب الأمير من أجل الحرية: التحرر من قصر إلزينور، ومن العالم . وحتى حكاية تشوسر "زوجة من مدينة باث" البالغة الشذوذ ، لم تطلب الحرية الجامحة التى طلبها هاملت.

يناجى هاملت نفسه فى سبع منلوجات ، والمشاهدون اثنان، نحن وهاملت. ونحن نتعلم تدريجيا لكى نقلده عن طريق استراق السمع بدلاً من مجرد الاستماع. نحن نسترق السمع سواء كنا هاملت أو لا ، بغير وعى المتحدث، بل حتى ضد مقاصد المتحدث. إن استراق السمع إلى يهوه أو المسيح أو الله ليس مستحيلاً بل بالأحرى صعبًا ، إذ إنك لا يمكن أن تصير إلهًا. ولكن يمكنك أن تنصت لهاملت. بأن تصبح هاملت. هذا هو فن شكسبير فى هذه المسرحية، الأعظم إبداعًا بين كل مسرحياته. إن رفض التطابق مع هاملت هو الآن أمر غير طبيعى تقريبًا ، خصوصًا إذا أردت أن تكون مثقفًا . هناك عدد من الممثلات لعبن دور هاملت وأمل أن يحاول عدد أكبر منهن لعب هذا الدور. فمن حيث التمثيل فإن هاملت يتجاوز الذكورة . إنه مسترق السمع الأعظم وهذه الخاصية تتعدى حدود النوع.

إننا نميل إلى تعريف "العبقرية " genius على أنها قوة عقلية خارقة. وأحياناً نضيف لفظ "المبدعة" إلى التعريف. من بين كل الشخصيات الخيالية هاملت هو أعظم عبقرية. إن شكسبير يعطى دليلاً وافراً على قوة الأمير العقلية. أما عن قوة الإبداع،

فقد تم تزويدنا بإشارات متضاربة فى معظمها، فيما عدا الحديث العظيم الذى يلقيه ممثل دور الملك، والأغانى الصغيرة المجنونة التى يدندنها هاملت عند المقبرة.

إننى أقترح أن تكون مسرحية هاملت موضوع دراسة عن قوة الإبداع عند بطلها، وشهرة الأمير غير المكتملة كشاعر . واقتراحى هذا ليس مستحدثًا تمامًا: إذ إنه متضمن فى كتابات ويليام هازليت وموجود بصورة رئيسية فى تفسير هارولد جودار للدراما. ولكنى أود أن أكون واضحًا على قدر المستطاع. فأنا لا أعنى أن هاملت كان شاعرًا فاشلاً، أى هاملت الفرنسى ذلك الذى تصوره ت . س. إليوت. لقد تمت إعاقة هاملت فى الفصول الأربعة الأولى بواسطة شبح والده، أى عن طريق ذاتية الأمير المضطربة المنحازة لروح والده. فى الفصل الخامس، يتم التخلص من الشبح وعن طريق جهد خلاق عظيم يبذله شكسبير بصورة ضمنية. إن طرد الأرواح يحدث فى البحر، فى الفاصل بين الفصل الرابع والخامس، فشكسبير الذى يبدو بصورة عامة أكثر الكتاب انفتاحًا ووضوحًا يمكنه أيضًا أن يكون الأكثر إيجازًا . فهو يحب أن يكون مفرطًا فى إدخال بعض التفاصيل ، بينما يكون ماكرًا فى تعليمنا كيفية التخلى عن بعض التفاصيل الأخرى، ومن ثم فإن مسرحية هاملت تمثال عملاق ، جسم بلا رأس بلا أطراف، أى لم يتم إنجازه نهائيا، وحذف منه الكثير . إن سؤال كيف تقرأ هاملت؟ يمثل تحديًا يصل إلى قمته فى الانتقال بين الفصل الرابع والفصل الخامس.

لماذا نقرأ هاملت ؟

لأنها حتى الآن، تقدم لنا عرضًا لا يمكن رفضه. لقد أصبحت موروثنا نحن ، وكلمة " our نحن" شاملة شمولاً ضخمًا . إن الأمير هاملت مفكر المفكرين، النبل والكارثة فى الوعى الغربى. هاملت الآن ممثل أيضًا للذكاء ذاته . وهذا ليس شرقيا ولا غربيا ، ذكرًا أو أنثى – أبيض أو أسود ولكن الإنسانية فقط فى أفضل حالاتها ، لأن شكسبير أول كاتب حقيقى متعدد الثقافات.

أحد الدروس التى نتعلمها من شكسبير هو استراق السمع وهو الوظيفة الأولى للمناجاة الذاتية. فهاملت فى مناجاته الذاتية السبعة يعلمنا ما يمكن أن يعلمه الأدب الخيالى، ألا هو ، كيف يتحدث الإنسان مع نفسه. وليس كيف يتحدث مع الآخرين. إن هاملت لا يهتم بالإنصات لأى شخص ربما فيما عدا الشبح. من خلال هاملت يبين لنا شكسبير أن الشعر ليس له وظيفة اجتماعية إطلاقًا ، غير التسلية والإمتاع. ولكن له وظيفة حيوية للنفس ، هاملت يكاد يعالج نفسه، وإذ ذاك يصل إلى حد لا تستطيع أكثر الشخصيات الأدبية ذكاء أن تتعداه أو تتقدم عليه.

ليس من المبالغة أن تقول إن هاملت ليس له عقيدة مذهبية اجتماعية كانت أو دينية، وأنا أظن أن شكسبير نفسه كان شكاكًا مثله أو مجرد مراوغ .إن هاملت يملك إحساس هائل بازدهار نفسه الداخلية ، التى يشك فى أنها قد تكون الهاوية، هذا الشك يبدو لى أنه الموضوع الحقيقى للمنلوجات السبعة التى يناجى فيها نفسه. ولا يرد شىء منها فى الفصل الخامس. وقد يتعرض القارئ للحيرة أكثر من المتفرج فيظن أن هاملت مسرحيتان منفصلتان، من الفصل الأول إلى الرابع مسرحية ، وأن الفصل الخامس مسرحية أخرى، لأن الأمير فى الفصل الخامس يبدو على الأقل أكبر من التلميذ الشارد فى الفصول الأربعة الأولى بعشر سنين.

يصعب علينا أن نقارن هاملت بأى عمل أدبى آخر سواء بالنسبة لمسرحيات شكسبير الأخرى أو بالنسبة للأعمال الأدبية الأخرى من نفس المستوى عند: دانتى وتشوسر، وسيرفانتيس وموليير ، وجوته وتولستوى، وتشيكوف وإبسن ، وجويس وبروست. إن هاملت ليست متوحدة حتى مع نفسها والأمير هاملت، حتى فى النهاية، يقول إنه يعرف الكثير الذى لا يسمح له الوقت أن يقوله. مونتانى Montaigne الذى يبدو أن الأمير تشبه به، هو النظير الوحيد المفيد. بالمقارنة بمونتانى، فالأمير هاملت متوحش مع نفسه ومع الآخرين. لا يمكننا القول إن مونتانى صاحب المقال العظيم "عن التجربة" أكثر حكمة من الأمير فى الفصل الخامس ، ولكنه أكثر كرمًا بحكمته من هاملت الذى لا يميل إلى ذلك. ففى الفصل الخامس يشعر الإنسان أن النعمة قد هجرت هاملت وإن ظلت شخصيته الكارزمية كما هى .

إننى أقصد من كلمة النعمة ، بمعناها الإنجيلى "حياة تمتد فى الزمان بلا حدود". هناك شيء ما مات فى هاملت عندما نزل إلى البحر بالسفينة، فهو يعود إلى الدانمارك متحرراً من شبح أبيه، ولكنه مات فعلاً ، فوجهة النظر عبر الفصل الخامس كله تبدو وكأنها لشبحه بعد الموت وهى تبين سبب تسلط فكرة الموت عليه، حتى لا يحمل للأجيال القادمة "اسمًا مجروحًا".

إن قارئ مسرحية هاملت أو مشاهدها على المسرح ، ربما يشعر بحيرة مؤكدة عندما يمنع الأمير تابعه الحزين، هوراشيو من الانتحار، فقط من أجل أن يروى قصة هاملت، وينقذ اسم الأمير من العار . هناك فى الحقيقة وصمات تلتصق بهاملت حتى ولو تقبلنا الحقيقة العابرة عن جنونه . فقد تعامل مع أوفيليا بوحشية سادية مما دفعها إلى الجنون والانتحار . ولقد قتل بولونيوس حين ضرب الستارة بسيفه دون وعى تام بمن يمكن أن يقتله، وبعد ذلك لا يظهر عليه سوى الغبطة. روزنكرانتر وجيلد نستيرن هما شخصان انتهازيان وصديقان مزيفان ولكنهما لا يستحقان الموت غير المبرر الذى دبره لهم هاملت، والذى لم يهتم به الأمير فيما بعد . لقد كان سيجموند فرويد مقتنعًا أن جيرترود هى جوكاستا بالنسبة لهاملت الذى هو أوديب، وأنا لم أقتنع بهذا إطلاقًا ، خصوصًا عندما نرى هاملت يحيى أمه الميتة بطريقة روتينية: "وداعًا أيتها الملكة التعيسة وداعا". إن هاملت هو شخصية مزعجة وأنا أقترح أنه يمكن أن نطلق عليه اسم أحد أبطال شكسبير الأوغاد أو الأشرار ، مثل إياجو وإدموند وماكبث ولكن تسميته بهذا الاسم سوف تكون غلطة ، لأنه يستحق اسمًا مجروحًا بالعار ولكنه لا يحمله ليس فقط لأن هوراشيو الباقى على قيد الحياة سوف يواصل سرد القصة من منظور الشخص الذى أحب هاملت أعظم الحب.

٢

يمكننا أن نظن أن هاملت، لو لم يكن بطلا تراجيديا، فربما كان، شاعرا مسرحيا ، موهبته فى تأليف الكوميديا أكبر من التراجيديا. وهذا الظن ليس النمط السائد هذه الأيام ، فالأنماط الحالية سوف تتلاشى فى عمر جيل على أكثر تقدير وتبقى عبقرية هاملت، فالأمير هاملت ، شأنه شأن شكسبير، فإنه خبير فى تحليل الشخصية. فكل شخص يتحدث إليه فى المسرحية يتم إلقاء الضوء عليه ، حتى ولو كان هو أو هى لا تقبل الإفصاح عن نفسها فيما عدا الشبح، فقد تم إلقاء الضوء عليه عن طريق استجواب هاملت له. لماذا نقرأ هاملت ؟ لأنها ستكشف شخصية القارئ إذا كان هذا الشخص مستعدا لقبول عملية الكشف.

تخيل أنك أحد هؤلاء "اللوردات الحاضرين"، الذين يحددهم الفريد بروفروك فى قصيدة ، ت . س. إليوت "واحد صالح لأن يكتظ به موكب الأمير، ليقدم مشهداً أو مشهدين" فكيف يكون الوضع لو واجهك هاملت أو إياجو الذى يستطيع أن يطوع كل شخص بسهولة فى مسرحيته ، سوف يعريه هاملت وينزع عنه القناع فى عشر سطور أو أقل، وإدموند فى "الملك لير" لن يتصرف أفضل من ذلك.

لقد كان كلوديوس ينفجر غضبًا ويشتد ارتباكه فى كل مرة يختبره فيها هاملت والأسوأ أن روزنكراتز وجولد نسترن واجها صعوبة عظيمة حتى فى مجاراة ما يقوله أمير الدنمارك لهم.

هاملت : ما الأخبار؟

روزنكراتز: لا شىء يا سيدى ، لكن العالم يزداد فيه الشرفاء.

هاملت : إذن فيوم القيامة قد اقترب.

ولكن أخباركما ليست صادقة.

دعنى أسألكما سؤلاً محدداً.

ما الذى ارتكبتماه فى حق ربة الحظ،

حتى أرسلتكما إلى السجن هنا؟

جولدنستيرن: سجن، يا سيدى؟

هاملت: الدنمارك صارت سجنًا

روزنكراتز: إذن فحال الدنيا كلها واحد.

هاملت : الدنيا كلها سجن كبير فيه ردهات وزنازن وسراديب والدنمارك من أسوئها

روزنكراتز: لا نظن ذلك يا سيدى.

هاملت: لماذا إذن هى لا تعنى ذلك بالنسبة لكما، لأنه ليس هناك شىء حسن أو شىء قبيح بذاته وإنما التفكير هو الذى يجعل الأمر كذلك. بالنسبة لى هى سجن.

روزنكراتز: إذن طموحاتك الواسعة تجعلها كذلك. إنها بلد ضيق لا يتسع لحاجاتك الفكرية.

هاملت : يا إلهى ، يمكننى أن أسجن فى قشرة جوزة وأعتبر نفسى ملك الفضاء اللامحدود لولا تلك الأحلام المخيفة.

(فصل ٢ مشهد ٢)

فور انتهاء أول مواجهة بين هاملت وأصدقائه القدامى، يكون روزنكراتز وجولدنستيرن فعلاً فى حكم الموتى . وهذا يدعونا أن نشعر بقسوة هاملت المخيفة فى لعبة الدهاء التى يلعبها، وكأنها قصة عصرية عن أمير من ورثة التاج. لنقُل من الأردن مثلاً يواجه فى عمان صديقيه المخلصين فى جامعة "ييل Yale" حيث كان الثلاثة فى مرحلة الدراسة قبل التخرج. يموت الملك ويود الأمير أن يعود إلى ييل ولكن يتم حبسه فى القصر – وفجأة يظهر صديقاه الحميمان من جامعة نيوهافن فى عمان، حيث فشل

هو فى الوصول إلى العرش. هوراشيو ، كان عالة على هذه المجموعة فى ييل سيحل محلهم كصديق هاملت الحميم. تحقق هاملت بسرعة من أنهم قد تم تحريضهما بواسطة الملك والملكة، بينما لم يتم تحريض هوراشيو وهو ما لا يمكن حدوثه. إن هاملت هو أعقل الحمقى جميعًا. إنه أمير شديد الخطورة، بصورة بالغة حسب تحذيره للارتيس Laertes الطالب بجامعة هارفارد ولكنه أحد المعروفين القدامى للبلاط، وفوق كل شيء فإنه كان صهر هاملت المختار (أخ أوفيليا).

هاملت : من ذا الذى استبدت به أحزانه على هذا النحو وبلغ صوت نحيبه أفلاك النجوم يستوقفها لكى تسمع له فوقفت كمستمعات مأخوذات بالدهشة ، هأنذا هاملت الدنماركى (يخرج لا يرتيس من القبر) .

لايرتيس : أخذ الشيطان روحك (متصارعًا معه) .

هاملت : دعاؤك ليس خيرًا، أرجوك أن نرفع أصابعك عن حنجرتى، فرغم أننى لست مشاكسًا أو متهورًا فإن فى داخلى شيء خطير ، يجعل خشيتك نوعًا من الحكمة. ارفع يدك.

(فصل ٥. مشهد ١)

عبارة "مستمعات مأخوذات بالدهشة " تعبير دائم لوصف جمهور شكسبير، ونحن نرتعش لهذه العدوانية المتعجرفة لعبارة "هأنذا هاملت الدنماركى" . ولكن التهديد الخاضع للسيطرة لا ينطوى تمامًا على السخرية، ذلك أن الآتى يخبرنا للمرة الثانية أن ذلك هو الرجل الذى فى خطابه لهوراشيو يعلن أنه عائد من البحر، ويعلق بجفاء أن " روزنكرن وجلدنسيترن واصلا سفرهما إلى إنجلترا " لقد ساقهما ليلقيا حتفهما مجانًا ودون مبرر. يرد هواريشو وقد أحس بالصدمة على ذلك " قد ذهب روزنكرن وجلدنسيترن إلى الموت" وهنا نتذكر أنهما كانا زميليه وصديقيه فى جامعة ييل، عندما نسمع استهجان هاملت "لماذا أيها الرجل ، لقد رضيا بهذه المهمة"، نحن لسنا الأمير هاملت، ولم نقصد أن نكونه.

مثل إياجو، ومن بعده، فإن هاملت يملك عبقرية الكتابة ليكتب عن حياة الشخصيات الأخرى . لماذا نخشى هذا عند إياجو، ونظل مسحورين به عند هاملت؟ أحد أسرار هذه الشخصية الخيالية البالغة التعقيد من الناحية الفكرية هو هيمنته الكارزمية علينا، فإذا لم تكن من أصحاب الأيديولوجيا أو من البيوريتان المتزمتين أخلاقيًا ، فمن المحتمل أن تقع في حب هاملت، وهذا داء عالمي في القرنين الماضيين تقريبا. إن هاملت لا يحبك ولا يحتاجك حتى النهاية ، عندما يعبر عن حزنه لأنه يترك وراءه "اسمًا مجروحًا" .

إنه يقول ذلك فوق خشبة المسرح المفروشة بالجثث: أمه، وكلوديوس، ولايرتيس وهو يحتضر. ولأنه بالفعل قد قتل بولونيوس بوحشية ودفع أوفيليا إلى الجنون ثم الانتحار ودمر حياة روزنكراترن وجيلدنستيرن دون مبرر، فإن اسمه لا بد أن يكون مجروحًا إلى حد ما، ولكنني لا أظن أن هاملت قد بكى على أحد من هؤلاء الثمانية المقتولين. إنه هاملت الدنماركي الابن وليس الأب، الذي يخشى ألا يجرحنا بالدهشة فما هي إنجازاته بالنسبة لمواهبه المذهلة، ليس هناك بين الشخصيات الروائية في روعة هذه الشخصية وبراعتها في إضاعة كل شيء .

٣

من الأفضل أن نصرف النظر عن فكرة أن الأمير قد يؤجل انتقامه أو بالأحرى انتقام والده، لأنه كيف يمكن لساخر أن ينتقم من شخص بأن يطرحه أرضًا ويقطعه بالسيف ؟ لقد استمتعت جدا بفيلم "شكسبير العاشق" لكن أصابني الفزع عند رؤيتي شكسبير وهو يقاتل بالسيف، وإحساسي أن شكسبير كان عاقلا سوف يأخذ الطريق الآخر، وكلما اقترب منه العنف هرب منه بالعقل إلى الطريق الآخر.

إن شكسبير لم يكتب مسرحيات انتقام بعد "هاملت" ، ومن المحتمل أن يكون قد كره هذا الجنس الأدبي . إن هاملت مسرحية عن فن الإبهار المسرحي. وليست عن

الانتقام. فلا يمكننى أن أتذكر أى مسرحية غربية قبل هاملت استحوذت عليها فكرة المسرحة (التمسرح) بهذا الشكل . فالمشاهدون فى مسرح الجلوب وجدوا أنفسهم يشاهدون أربع مسرحيات فى داخل مسرحية. فهناك من الفصل الأول حتى المشهد الأول فى الفصل الثانى تراجيديا ثأرية من نوع ما. يتبع ذلك فواصل مدهشة عن فن المسرح. المشهد الثانى فى الفصل الثانى، عندما يصل الممثلون حتى المشهد الثانى بالفصل الثالث، عندما يهرب كلوديوس بعيداً عن المصيدة ، "مرتعدا من حريق مصطنع" وتجرى مسرحية ثالثة فى الفصل الرابع، وهذه المسرحية يستحيل وصفها لأنها كالمنظار الملون فيها لكل منا شيء يروق له . أخيراً فى الفصل الخامس يبدو هاملت فجأة أكبر مما كان عليه بعقد أو أكثر بعد انقضاء أسابيع قليلة ، ولم يبق للشبح أى ذكر . وتبدو الأبوة ذكرى بعيدة فقط. دعنا نقول إن هاملت بدأت كتراجيديا انتقامية وتحولت تحولاً مفاجئًا إلى تأمل وحشى عبر التمثيل والممثلين ثم دخلت دوامة العقل الشكسبيرى الخلاق ، لتظهر كتراجيديا متجاوزة رفيعة المستوى يموت فيها رجل عظيم من نوعية جديدة، لديه معرفة ذاتية خالصة يسخر منها الموت و تسخر منه وهذه هى أقوى المسرحيات وربما تظل من أكثر الأعمال إثارة للبلبلة، خصوصاً وأن قلة قليلة منا يمكنها أن تدع هذه المسرحية وشأنها.

لقد ناقشت فى مكان آخر (فى كتاب ضخم هو شكسبير :"ابتداع الشخصية الإنسانية") إن هاملت الأول الذى عرضته مسرحية شكسبير كان فى مبتداه جهد شكسبيرى متسرع وهذا لا يمكن نفيه أو إثباته. وأنا أظن أن مسرحية هاملت كما نعرفها كانت قد فجرت إيهاما مسرحيا حتى ولو لم يطارده شبح مسرحية سابقة. وأود أن أكون دقيقًا فيما أعنيه عن كسر الإيهام المسرحى. إن المشاهدين فى مسرح الجلوب. والمشاهدين الآن، للمسرحية الكاملة يلاحظون ليس فقط مسرحية داخل مسرحية ، ولكنهم مضطرون لأن يواجهوا فيضان من الثرثرة والمزاح حول تقنية التمثيل، وحول وجود مسرحيتين فعلاً فى مسرحية واحدة ، حيث إن مأساة يريام البشعة التى لا اسم لها تسبق مسرحية " قتل جونزاجو" وقد تفوقت عليهما مراجعة هاملت " مصيدة الفيران" فى البشاعة . فقد حشدها جميعها وكأن شكسبير قد أراد

أن يغرق مشاهديه فى الإيهام المسرحى. وفى طريقنا من الفصل الثانى، المشهد الثانى حتى الفصل الثالث المشهد الثانى، لا يمكننا أن نحتفظ بخداع أننا لم نزل نشاهد تراجيديا هاملت، أمير الدنمارك . إن التجربة التى نعيشها هنا شىء مختلف حقا فبعد أن لعب شكسبير دور الشبح كممثل، فإنه يقف خارج مركز الأحداث، ولكن على مدى ألف سطر كان ريتشارد بورباخ أول من لعب دور أمير الدنمارك يتسلل إلى داخل وإلى خارج دور هاملت، وفى لقطات محددة فإنه يلعب دور ويليام شكسبير.

وكان هذا كافيا لأن ينسف المسرحية بأكملها، ولكن لا شىء يستطيع تدمير هاملت، وعبارة "المسرحية بأكملها" لا تنطبق عليها ، كما حاولت أن أوضح . وتظل هاملت أعظم دراما تجريبية عرضت على المسرح بعد أربعة قرون، حتى فى عصر بيكت، وبيراندبللو، وكل كتاب العبث . ليس من الواضح تماماً بالنسبة لى أن نفكر فى هاملت كتراجيديا، ليس بأى معنى من المعانى التى ننظر بها إلى عطيل والملك لير، وماكبث على أنها تراجيديات وبالنسبة للعيوب والمزايا التراجيدية، فإن لدى هاملت الدنماركى كل العيوب والمزايا التى يمكن أن نتصورها وكثير غيرها. طبقا لتعريف إمرسون للحرية على أنها الوحشية، فإن هاملت هى أكثر المسرحيات وحشية وأكثرها حرية . كان يمكن لشكسبير أن يحول العنوان الفرعى لمسرحية " الليلة الثانية عشر" إليها : "هاملت" أو "ماذا تريد" .

هل يحدث أى شىء فى هاملت ؟ ربما يبدو السؤال مضحكًا، لأن بالمسرحية ثمانى حالات قتل بما فيها ذروة الأحداث حيث قتل بطل المسرحية، ومع ذلك فكل هذا يعتمد على الزاوية التى تنظر منها. فمن وجهة نظر الشبح فإن شيئًا لم يحدث حتى النهاية، وعند ذاك لا بد أن يكون قد روى تعطشه للثأر من الأحياء. لكن نظرة الشبح ليست نظرتنا وهى مفارقة أخرى من شكسبير أنه قام بتمثيل هذا الدور. كل ما يهم فى هذه المسرحية هو المحيط المتضخم المشين لوعى هاملت. لو كان الوعى الانفرادى لا نهائيا فى مداه فإلى أى مدى تكون أهمية الأحداث ؟ إن مراجعة الذات لا تتوقف بالنسبة لهاملت. فهو متغير فى كل مرة يتحدث فيها. هل يمكن تقديم هذا كاملاً على

المسرح ؟ إن عقل هاملت نفسه هو المسرح وعلاوة على ذلك فبالمسرحية عقدتان عقدة خارجية وعقدة داخلية . فالعقدة الخارجية بكل تعقيداتها ضرورية إذا كان لا بد لنا أن نصدق أن هاملت إنسان وليس إلها أو وحشًا. ولكن شكسبير إما أنه لم يستطع أو لم يرد أن يبسط الحبكة الداخلية حيث فشل الشاعر أن يكون متماسكًا كشاعر.

لماذا يعود هاملت من البحر؟ كان يمكن أن يسلك الطريق إلى ويتنبرج أو باريس أو لندن . فلو أنك كنت هاملت، فسوف تشعر بلا شك إنه من الضرورى جدا أن تكون كالدنمركيين فى الدنمارك، حتى لو كانت الدنمارك سجنًا . إن سؤالى يبدو من ناحية سؤالا فنتازيا. لأن هاملت لا يمكن أن يكون طالبًا فى ويتنبرج مرة أخرى. فأمير الفصل الخامس ليس فى حاجة إلى مزيد من التعليم.

٤

ومع ذلك نحن كقراء لسنا على ثقة من الكيفية التى نقرأ بها مسرحيته. إذ يبدو أن كل قارئ يواجه مسرحية مختلفة فى كل مرة يعيد فيها القراءة. فكلوديوس هو " نقيض هاملت الجبار " و ليس أكثر من هذا: إنه أستاذ فى المراوغة ليس أكثر . فهو عندما يصلى صلاة خالية من التأثر فإنه يقول عن السماء . "لا توجد مراوغة هناك" ولكن هذا لم يثنه عن تحريض لايرتيس بقليل من المراوغة ليتبادل السيف مع هاملت، ليجرح الأمير جرحًا مسمومًا. كان هاملت يتوق إلى التملص بعيدًا عن هذه الدائرة المميتة. إن التلاعب بكلمة المراوغة هى إشارة شكسبير عن عدم التكافؤ الهائل بين كلوديوس وهاملت.

والشخصيات الأخرى ليس بينها شخصية تصلح ندا لهاملت . لايرتيس شخصية فارغة العقل يسهل التلاعب بها - يمكن أن يكون أى طالب للثأر فى حين أن فورتنبراس مقاتل عسكرى، والمفارقة أنه أعطى الكلمة الأخيرة" اضرب" فى الوقت الذى يتم فيه إعداد جنازة عسكرية لهاملت الميت . أما دور أوفيليا فهو مثير للشفقة ولكنها

مجرد ضحية بين أبيها وحبيبها الذى لم يحبها كثيراً . أما بولونيوس فهو أحمق – روزنكراتز وجيلدنستيرن شخصان انتهازيان – أما هوراشيو المحبوب فإنه يفتقر إلى مقومات الشخصية الحقيقية – لكونه رجل هاملت المستقيم. الملكة جيرترزود فإنها مغناطيس جنسى ولا تزيد عن ذلك قليلاً . أما حفار القبور المهرج فهو الشخص الوحيد القادر على أن يقدم لهاملت بعض المحبة من حيث الدهاء والقدرة الفعلية. المسرحية تتغير دائما لأن شخصية هاملت تتحول بطريقة غير عادية، وحيث لا يوجد مركز اهتمام آخر يمكن الاعتماد عليه بجانبه على خشبة المسرح فيما عدا الشبح الغامض للأب المحارب المحب مجهول الأب ، الملك هاملت.

إن شكسبير ساخر سخرية تعلو على فهمنا . وقد أعطانا مسرحية كلية هى هاملت : شخصية شديدة الدهاء شديدة التقلب ، فائقة الذكاء – إذا قرأت قراءة جيدة وعميقة لن يكون أمامك خيار آخر، سوى أن تصير هاملت أحيانًا من شدة البلبلة والحيرة .إن ما يهمنا فى هاملت ليس الأزمة التى يواجهها ، ولكن موهبته ، فإنه سيعمل على توسيع آفاق عقلك وروحك لأنه لا يوجد سبيل آخر لفهمه. ولكن لا شىء يعطى مجانًا أو بلا مقابل ، لأنه سوف يجرك إلى هوة سحيقة فى أعماق وعيه، وهى هوة تحتوى على عناصر ، عدمية بصورة تتجاوز إياجو، أو إدموند فى مسرحية "الملك لير" أو ليونتيس فى "حكاية الشتاء".

إن شكسبير من خلال معرفتنا به نراه أكثر إدراكًا وأكثر تنوعًا مما يمكن لهاملت أن يكونه. ولكن إذا كان بإمكاننا تجسيد الشاعر الدرامى العدمى عند شكسبير فى أى شخص مفرد، فيجب أن يكون هاملت، وذلك لأن إياجو يكتب عن شخصيات أخرى وعن حياتهم . بينما يكتب هاملت فقرات طازجة للممثلين ويرتجل أغانى صغيرة بأصوات غريبة .

وعلى ذلك فإن هاملت شاعر عدمى بمعنى مزدوج من حيث الموضوع والموقف. ففى مسرحية تتحدث عن المسرحيات فى لغة تخاطب نفسها فإن هاملت لا يؤمن بشىء

بما فى ذلك اللغة أو الذات. كان ينبغى على الكتاب المسيحيين أن يكونوا أشد قلقًا إزاء هاملت عما هم فعلاً . فلا يزال هاملت يقدم المثل الأعلى للكثير من مشاهديه فى تجاوزه للمسيحية. ولا نستطيع نحن أن نأتمن هاملت حتى على مجرد الشك: فكيف فى هذه المسرحية يمكننا أن نعرف متى يكون هاملت هو الممثل ومتى يكون الأمير؟ ففى بعض اللحظات يبدى هاملت من الحياد غير المستقر ما يظهره شكسبير فى سونيتاته. فكلاهما يتحدث فقط عما مات بالفعل فى أعماق قلبه، لكن هاملت فقط هو الذى يعبر عن ازدرائه لعملية الكلام ذاتها. ومع ذلك فهو يعلن صراحة عن إعجابه بالتمثيل الجيد بالنسبة لمن يجيد من الممثلين التحدث بدقة عما كتبه شكسبير، وأنه هو نفسه أفضل الممثلين. إنه يريد مشاهدين استولى على خيالهم إلى الأبد. ولكن هل هو ممثل أكثر منه شاعرًا أو شاعر أكثر منه ممثلا ؟

إجمالا نقول إن شكسبير هو ما نسميه الآن "ممثل شخصية" ويجيد تمثيل الرجال الطاعنين فى السن وملوك الإنجليز . فأدوار الأبطال، والأوغاد والمهرجين لم تكن من أدواره. لقد أفزعنى (رغم أن ذلك لا يجب) أن أفكر فيه وهو على خشبة المسرح يمثل دور الشبح ويخاطب ابنه هاملت. فشكسبير المسكين لابس الدرع، وحتى درع الممثل ثقيل أيضًا ، ونحن لا نريد أن نرى هاملت مرتديًا الدرع، ونحن لا نراه. فالأمير أكثر إبهارا من دون الدرع، وكشاعر ساخر أو عدمى فإنه سوف يزدرى ذلك. وسوف نجفل عندما نسمع هاملت يصيح : " نحو نقض العهد، أصدقائى الأعزاء مرة أخرى ، أو لتغلق الجدران إغلاقا تامًا، ورجالنا الدنماركيين موتى. فالأمير هال، بصفة خاصة فى "هنرى الرابع" فيه لمسة من الأمير هاملت، ولكنه بعد أن أصبح هنرى الخامس صار أشبه كثيراً بفورتنبراس وإن يكن فورتنبراس غير المحبوب الذى تعلم على يد سيرجون فولستاف ، سقراط إيستشيب Eastcheap.

ورغم المأساة كلها ، فإن شكسبير ببراعة وبطريقة محزنة جعل من هاملت ممثلاً أكثر منه شاعراً أو بالأحرى فإن القارئ ، رغم أنه تحير من شعر هاملت، فإنه مشغول بالضرورة بمحاولة حل اللغز ومعرفة متى يمثل هاملت ومتى لا يمثل. عند قراءة هاملت يجب على القارئ أن يركز تفكيره وبصره على كل من الممثل والشاعر فيه. وبذلك سأعود إلى المناجاة الهامة .

فنحن فى الفصل الثالث ، المشهد الأول نقترب من سد الفجوة الكبيرة التى فتحها شكسبير فيما يعرف بالإيهام الدرامى فى دراما تركز على هاملت وما يملكه هاملت. أمامنا تعليمات هاملت للممثلين، وإخراجه لمسرحية "مصيدة الفئران" ، من الممكن ألا يكون هناك فقرة محورية فى هاملت، فالمسرحية شديدة التنوع بدرجة لا تسمح بذلك ، وإن بطلها سريع التقلب مع ذلك فإن عبارة "أكون أو لا أكون" ما زالت بعد قرنين من الزمان تحظى بشهرة واسعة حتى إنها صارت الآن فاترة من كثرة التكرار. إنى معجب جدا بالناقد الرومانسى تشارلز لامب الذى سبقنى إلى إعلاء قيمة قراءة شكسبير على مشاهدة عروض مسرحية يائسة. ولكن لا أريد للقراء أن يذعنوا لرأى لامب اليائس فيما يتعلق بإمكانية المواجهة المباشرة مع هذه المناجاة الرائعة:

"إننى أعترف بعجزى التام عن تقدير ذلك الحديث المشهور ، أو حتى أن أذكر إن كان مستواه جيداً أو رديئًا أو لا هذا ولا ذاك. لقد تناوله الأولاد والبنات المتحمسين بالفحص والدراسة وانتزعوه بصورة لا إنسانية من موقعه الحى والأساسى فى استمرارية المسرحية. حتى أصبح بالنسبة إلى عضواً ميتًا تماماً."

إن المناجاة ، ثلاثة من سبعة فى المسرحية تستكشف العلاقة السلبية بين المعرفة والفعل. وكذلك موضع بذرة القصيدة التى سوف يكتبها هاملت للممثل الذى يقوم بدور الملك بسطورها التى تمثل الذروة.

ولكننى سوف أمضى إلى النهاية بانتظام حيثما بدأت

فأقدارنا تجرى على النقيض من إرادتنا

بحيث إن حيلتنا تفشل

لأن أفكارنا هى ملك لنا

أما غاياتنا فليست طوعا لأمرنا (فصل ٣- مشهد ٢)

تبدأ المناجاة العظيمة بصورة مألوفة ومن الأهمية لك أن تنصت بدقة متناهية إلى ما يقوله هاملت لنفسه ولنا أيضًا :

أكون أو لا أكون هذا هو السؤال :

أمن النبل فى منطق العقل أن يتحمل المرء

ضربات الحظ العاثر الغشوم وسهامه

أم يشهر السلاح فى وجه بحر من الهموم

وبالتصدى لها ينهيها . (فصل ٣، مشهد ٢)

حتى هنا يبدو هاملت ساخراً فإذا أبديت اهتماماً باستعماله لاستعارة "أن يقاتل بحرا من الهموم لا تستطيع بطولة جنودك كلها وشهامتها أن تضع نهاية لها. بل إن البحر سوف ينهى متاعبك ويقضى عليك كما يشير هاملت" .

إن على القارئ أن يكون حذراً من افتراض أن مسألة تكون أو لا تكون حقا تشير إلى الانتحار. إن هاملت حقيقة لا يفكر فى قتل النفس. إن سخريته الرفيعة، شأنها شأن سخرية شكسبير فى السونيات تشعرنا بشيء من الانفصال والحياد يتجاوز فكرنا بقدر ضئيل. إن هاملت يفكر بالدرجة الأولى فى الإرادة ، كما يفعل شكسبير مراراً فى سونيتاته . هل لديه إرادة على الفعل ، أم أن إرادته عاجزة عن ذلك، وما هى حدود الإرادة ؟ وكيف يمكن لوعى هاملت الهائل العميق أن يدرك بدرجة كافية كل المصادمات والأحداث غير المتوقعة حتى يريد أى نهاية، بينما لا يمكن معرفة ما الذى سوف تتكشف عنه غايات فكره؟

إن علة هاملت كما عرفها نيتشه ليس الإفراط فى التفكير ولكنه الإفراط فى التفكير الجيد. إن معرفته بالحقيقة سوف تقضى عليه بالهلاك ، إذا لم يتحول إلى الفن، لكنه أمير ملكى كما هو نبيل يطارده النزوع إلى العمل ، رغم أن عقله يشك شكا عميقًا فى القيام بهذا العمل.

هكذا بقوة الضمير نغدو جبناء

وهكذا يكتسى لون العزيمة الأصيل

بغلالة شاحبة من القلق والتوجس

وتضيع المشاريع العظيمة واللحظة الحاسمة

فى مسارب معوجة بفعل هذا الاعتبار

وتفقد اسم الفعل (فصل ٣ مشهد ١)

دعنا نقرأ هذه السطور قراءة دقيقة . فلم تزل استعارة بحر من الهموم تتماوج بين " تياراتها" التى تضم مشروع الثأر إلى واقع "الهموم" المحبط وسخرية المشاريع العظيمة واللحظة الحاسمة "حتى نسمع حركة البحر تحاكيها اللغة. إن هاملت شأنه شأن تلاميذ شكسبير وميلتون والرومانسيين.، يأمل أن يؤكد قوة العقل على عالم الموت أو بحر الهموم ولكنه لا يستطيع أن يفعل ذلك ، لأنه يفكر بوضوح شديد . فالأمير يتنبأ بحدودنا بعد أربعة قرون . عندما يدرك أى واحد منا أنه حتى المعرفة الهائلة لوعينا الخاص لا تجدى كثيراً فى معرفة ما هو الشيء غير الواعى، أى السر الذى يحير الإرادة .

٥

قبل وقوع المذبحة التى تنتهى بها المسرحية ، يقول هاملت لهوارشيو: "سأكسب رغم معاكسة الحظ لى ، بيد أنك لن تعرف مبلغ الألم الذى هنا. حول قلبى ":، إنه توجس بالشر لكنه يرتبط بخوفه أن يترك خلفه اسمًا مجروحًا. وفى الختام يريد هاملت أن نحسن الظن به، ولا شيء أكثر من هذا :

فإذا حدثت الآن ، فما لها أن تحدث غدا

فإذا لم تكن لتحدث غدا ، فإنها حادثة الآن

وإذا لم تحدث الآن ، فسوف تحدث غدا

فالاستعداد هو المهم.

إن روحه متأهبة للعمل وجسمه ليس ضعيفا. فهو يموت بطريقة فذة على موسيقى من ابتكاره هو" فليكن Let it be" لا يوجد فى الأدب العلمانى صورة للموت تسكن خيال القارئ أقوى من هذه الصورة. لماذا ؟ لأن كلمات هاملت الأخيرة - البقية هى الصمت - تنطوى من الناحية الروحية على معنيين متناقضين، ومع ذلك فإننى أقرؤها باعتبارها تتوقع العدمية أكثر من القيامة أو البعث. وفى هذا ربما يكمن أفضل جواب للسؤال : " لماذا نقرأ هاملت ؟ ". فهو لا يموت نيابة عنا وتكفيراً عن خطايانا بل يموت مهمومًا بسبب وحيد وهو القلق الشخصى لحمله اسمًا مجروحًا ، وسواء كنا نتوقع الفناء أو القيامة ، فإننا نميل إلى عدم الاهتمام بأسمائنا . أما هاملت أعظم كاريزما بين الشخصيات الخيالية، فإنه يصور آمالنا فى الشجاعة عند نهايتنا المشتركة .

هنريك إبسن "Henrik Ibsen" :

هيدا جابلر "Hedda Gabler"

يجب أن يكون فيما أكتبه شىء مفرح (إبسن)

إننى لا أدعى شرف العمل بوعى من أجل حقوق المرأة. فأنا لست متأكدًا تمامًا بماهية هذه الحقوق. (إبسن) .

إذا كان إبسن من أنصار حرية المرأة ، فلا بد أن أكون أنا أسقفًا. (جيميس جويس).

إن هيدا جابلر (١٨٩٠) مسرحية تراجيكوميدى عظيمة، وهى تحفة فنية رائعة من عصر اهتم بجماليات الفن وأنا أضعها هنا بين "هاملت (١٦٠٠) ، ومسرحية "أهمية أن تكون جادا "١٨٩٥ ، لأنها تحتل مكانا بين التراجيديا الساخرة لهاملت والكوميديا العبثية الرفيعة للسيدة براكنيل ومهرجى وايلد الآخرين الهزلين. لكن لأن "هيدا جابلر" ، مسرحية شكسبيرية من ناحية الثراء والعمق ، فإننى أختارها لأبين المدى الذى بلغه

إبسن وهو كاتب أصيل متميز ، مما يجعله شكسبير يا فى كل أحواله. (طرائقه وأساليبه) .

كيف تقرأ "هيدا جابلر" فهو تدريب أيضًا فى كيف تقرأ معظم أعمال الدراما التى ظهرت بعد إبسن. لقد كتب أوسكار وايلد بعد مشاهدته "هيدا جابلر" يقول : "لقد شعرت بالشفقة والفزع ، وكأنها مسرحية إغريقية" فى سنة ١٨٩١ ، لم يضف أوسكار وايلد أن الشفقة والفزع كانوا من أجله هو ، لأنه كان حاد الذهن بدرجة تسمح له أن يتعرف فى قوة التدمير الذاتى داخل هيدا جابلر على شىء من شغفه المؤدى إلى هلاكه المحتوم. لكن وايلد لم يكن إياجو : فلم يدمر الآخرين. إن هيدا جابلر هى مزيج رائع من شخصية إياجو وكليوباترا شكسبير، وهى فى ذات الوقت عبقرية تتفحص شخصيات الآخرين وتواجه قدرها ببسالة .

وبسبب تأثير إبسن القوى على أرثر ميلر فإن كثيراً من القراء ورواد المسرح يظنون أن الشاعر الذى كتب مسرحية "براند" و"بيرجنت" هو كاتب دراما اجتماعية فقط. لقد كان لإبسن بعض الاهتمامات الاجتماعية . ولكن هذه الاهتمامات كانت هامشية بالنسبة لانشغاله الشيطانى الشديد بالأخلاق والشخصية، ما يمكن أن نسميه الانتقال بعالم الشياطين الخرافى. لقد صور إبسن نفسه بصورة الشيطان أو الغول الخرافى، مثل شخصية "بيرجنت" التى أبدعها، (أو الأدق شيطانة ساحرة فى شخصية "هيلدرا") أوهيدا جابلر". ففى علم الأساطير النرويجية نجد أن هيلدرا Huldre هى ابنة ليليس Lilith زوجة آدم الأولى التى هجرته طبقًا لكتاب "القبالة" (فلسفة دينية سرية) بعد خلاف على الوضع الصحيح للاتصال الجنسى. والشياطين أو الغيلان تجسد صورا عنيفة لشهوانيتنا ودوافعنا التدميرية . وعلى الرغم من أنهم شياطين أو قوم من الجن ؛ فإن بإمكانهم أن يرتدوا أقنعة ويظهروا فى شكل بشر.

إن الفلكلور النرويجى يزخر بالحكايات عن الرجال الذين تزوجوا نساء ساحرات من هذا النوع وهن من أكثر الشياطين إغراءً وخداعًا. جمالهن بارد. فطبيعتهن تأخذ الشكل الخارجى لديل البقرة الذى يسقطونه خارج الكنيسة حيث يتزوجون أزواجهم البشرية.

إن هيدا ابنة الجنرال الراحل جابلر ليست حقيقة من هذا النوع . ولكن هذا بالتأكيد جزء من هويتها الرمزية فى المسرحية . تمامًا كما أن كليوباترا هى " أفعى النيل العريق" بالنسبة لأنطونيو ، وعلى ذلك فهناك شىء ما أفعوانى فى هيدا . ولكن كليوباترا واحدة من أعظم شخصيات شكسبير روعة. وهيدا الرائعة تشارك كليوباترا الدهاء والفتنة، هذا بالإضافة إلى براعة إياجو فى التلاعب بالآخرين.

إن هيدا لا تشارك كليوباترا جراءتها الاجتماعية كملكة مصرية واستمتاعها باللذة الجنسية، مثل إبسن نفسه الذى لم يحقق أى إشباع من زواجه. فهيدا ترغب فى إشباع الرغبة الجنسية عن طريق الحب لكنها تفزع منها، وهيدا شأنها شأن إبسن لديها هلع وتخشى أن تفقد احترامها الاجتماعى. هذا الهلع يرتبط بخشيتها أن تعرض على أنها هيلدرا أو شيطانة شهوانية كنساء الفلكلور وفى حالة إبسن الخوف من كشفه نشوته الشهوانية أمام الجماهير.

فهيدا وعمرها تسعة وعشرون عاما ، قد تزوجت رجلا ليس كفئًا لها ، وهى الآن حامل فى طفل غير مرغوب فيه، وقد ملت الحياة مع زوجها جورج تيسمان ، وهو باحث أكاديمى طيب ولكنه أحمق، ولكن حتى الزواج من زوج جذاب مثل الشاعر الشهوانى إيلرت لوفبورج Eilert Loevborg الذى أعجب بها فى السابق (واسمه فيه سخرية بإسترندبرج) لن ينقذ هيدا من علتها. ولا حتى انضمامها للجيش لتقتفى خطوات والدها الجنرال جابلر العسكرية يكفى لأن ينقذها من نفسها. وانضمامها للجيش النرويجى عام ١٨٩٠ لم يكن ممكنا. إنه لمن الحماقة أن نتباكى على أن هيدا (قد وقعت فى شرك جسدها الأنثوى) أو فى زواج سخيف، أو لأنها لا تستطيع أن ترأس الصناعة العسكرية النرويجية. فظهورها الأول على المسرح يؤكد حالتها الروحية. الخادمة قد تركت شباك حديقتها الزجاجى مفتوحًا وغرقت الحجرة فى أشعة الشمس . "هذا الضوء يعمينى".

لقد علق ويليام هازليت بأن إياجو " يتآمر على تحطيم أصدقائه كتدريب لكى يفهم ويطعن الرجال فى الظلام ليقضى على الإحساس بالملل ". لقد أخذ إبسن هذه الإشارة

من إياجو ، غير أن هيدا جابلر تتآمر على تدمير ليوفبرج بإحراقها مخطوطاته. وبكل برود تعطيه مسدسًا من أسلحة والدها وتحثه على قتل نفسه" استخدمه بطريقة جميلة"، ليقتل نفسه بأسلوب راقٍ وفى النزعة الجمالية الأصيلة لدى هيدا (حيث إياجو هو رائدها). فى ملاحظاته حول تأليف المسرحية ، أوضح إبسن أن هيدا تمثل الملل، وأضاف أن الحياة بالنسبة لهيدا ما هى إلا مهزلة لا تستحق أن تشاهدها حتى النهاية. تستعجل هيدا هذه النهاية بكتابة مهزلتها الخاصة عن لوفبورج كضحية أولى ولكن عن نفسها كضحية للتدمير الذاتى.

لكن إذا كانت هيدا هى إياجو كأنثى وفيها الكثير من ذكائه وروعته، فهى أيضًا كليوباترا التى تتحلى بأكثر مما تتوقع من جاذبية كليوباترا الفتاكة رغم أنها لم تشاركها قدرتها "غير المحدودة على التغير" فإذا كانت أعماقها الداخلية تشى بنفس إبسن. فيمكننا أن نفهم استمتاع المؤلف الدرامى المحسوس فى إبادتها للشاعر السكير ليوفبرج وهى صورة خبيثة للكاتب المسرحى أسترندبرج الذى كان يكره إبسن بحسد شديد، والذى بادله إبسن كراهيته بطريقة مبهجة. إننا لم نزل عند الإطار الخارجى لهذه المسرحية الفذة ، وقد آن الأوان لنأخذ طريقنا ونتعمق فى رائعة إبسن المتوحشة .

رغم ممارستها الغرام بعنف مع لوفيوبرج قبل زواجها، فقد كان بالنسبة لهيدرا تجربة وخبرة فى الإحساس البديل، وكانت هى المؤتمنة على أسرار علاقاته الديونيزية. عن رغبتها الفعلية كما تمت الإشارة إليها عبر الرواية، كانت سادية سحاقية نحو زميلة الدراسة الأصغر سنا والجميلة تيا إلفستد Thea Elvested وهذا واضح تمامًا، على الأقل، فى رغبة هيدا انتزاع شعر إلفستد الرائع، ثم حرقه فى محرقة ، هذا طموح يعود إلى أيام زمالتهما كفتيات فى الدراسة. هوس الاحتراق عند هيدا يتولد من هوس إياجو، فكلاهما يريد إحراق الجنس البشرى عن آخره.

يوجد سبع شخصيات فقط فى هيدا جابلر، واثنان من الشخصيات الثانوية، هما عمة تيسمان وخادمة هيدا. فبالإضافة لهيدا وزوجها تيسمان، ولوفبورج "وملهمته تيا"

هناك أيضاً القاضى براك وهو وغد شرير يطارد هيدا بدافع الشهوة الجنسية . والذى سيحملها على الانتحار فى النهاية. إنه لأمر حيوى أن يتعرف القارئ على أن هيدا بطلة شريرة مثل كليوباترا وإياجو. نحن لا نفقد التعاطف الدرامى مع هيدا (أو مع إياجو أو كليوباترا) حتى ونحن نقاتل فتنتها الشيطانية التى لا تهدأ. إن خوف هيدا الرهيب، بالإضافة إلى الفضيحة هو أنها سوف تعانى من ملل رهيب يدفعها حتى الموت. ولكنها كانت هى نفسها فاسدة وسادرة فى غيها. بحيث لا تستطيع أن تصيب أحداً آخر بالضجر أو الملل ولكن القاضى براك رجل مراوغ سرعان ما نكرهه، ونفهم لماذا اختارت هيدا الانتحار عندما سقطت تحت رحمته . فقد اكتشف أن هيدا قد حرضت لوفبورج على الانتحار بإهدائه أحد مسدسات والدها . ومن ثم يترك لها الاختيار إما أن يفضح أمرها أو أن تقبل أن تكون عشيقة له. وهى اختيارات مرفوضة كلية من جانب هيدا.

إن براك تاجر للسلطة ، فحتى رغبته فى هيدا هى نوع من تأكيد للإرادة أكثر من الرغبة الجنسية. ماذا تريد هيدا جابلر؟ أرادت كليوباترا أن تحكم العالم بصحبة أنطونيو حبيبها. بينما تحرق إياجو شوقًا إلى تدمير عطيل وبدهاء شديد تمكن من تحقيق هدفه. أما هيدا جابلر، القلقة المزعزعة والناكرة للحياة، والمراوغة فى كل ناحية، فإنها ترغب فى انتقام شيطانى من واقع الحياة الإنسانية. حتى عاطفتها السحاقية المكبوتة نحو تيا هى عاطفة مدمرة تماماً. فأى لقاء جنسى مع تيا سوف يعقبه محاولة لحرق تيا حية. ولأن تيا أنقذت لوفبورج من الانحلال وألهمته أن يكتب مخطوطة عظيمة عن الحضارة ، فقد بات من الضرورى بالنسبة لهيدا أن تحرق النسخة الوحيدة لما صار كتاب تيا الذى ألفه لوفبورج أى أن تقتل طفلهما:

هيدا : تلقى واحدة من الصفحات على الموقد وتهمس لنفسها : "إننى أحرق طفلك يا تيا وشعرك الجميل المتموج" ، ثم تلقى بضع صفحات أخرى فى الموقد. الطفل الذى أعطاه لك إيلرت لوفبورج (تلقى بقية المخطوطة فى النار) إننى أحرقه أحرق طفلك (من ترجمة ميشيل ميلر) .

هذا الفعل الواضح والمنطق الواضح ينهيان ثالث الفصول الأربعة فى المسرحية. يجب على القارئ أن يتذكر أن هيدا نفسها حامل ، هناك بعض التساؤلات عما إذا كانت المخطوطة ليست بديلاً فقط لشعر تيا ولكن لطفل هيدا أيضًا الذى لن يرى الحياة. المشهد مثير بدرجة رائعة، فإن حقدها الهستيرى يحتوى على عنصر قوى لما يسميه هنرى جيميس "متعة ساحرة" عندما شاهد عرضًا للمسرحية فى لندن سنة ١٨٩١ . إن إبسن يبلغ ذروة المزاح الساخر فى الفزع الذى أصاب هيدا لأن لوفبورج لم يدمر نفسه بأسلوب شهوانى "جميل" بل مات بالصدفة فى بيت دعارة مشهور.

هيدا : على ذلك فقد وجدوه هناك .

براك : نعم، هناك بمسدس أفرغ فى صدره. وأصابته الطلقة بجرح مميت .

هيدا : نعم فى الصدر.

براك : لا فى المعدة فى الجزء الأسفل.

هيدا : تنظر إليه بشيء من الاشمئزاز. هذا أيضًا . أوه لماذا كلما لمست شيئًا تحول إلى شيء حقير ومضحك؟ إنه شيء يشبه اللعنة.

مع ممثلة عظيمة مثل بيجى أشكروفت أو ماجى سميث فى دور هيدا. كان هذا دورًا مرعبًا ولذيذًا. فلا أحد يحب أحد حبا حقيقيا فى هذه المسرحية، فجميعهم أنانيون وهيدا هى أكثرهم أنانية. تيا وتسيمان يسعدهما أن يعملا معًا فى تجميع الملاحظات من أجل إعادة مخطوطة لوفيوبرج الرائعة إلى الحياة وهى التى يتحدث فيها عن مستقبل الحضارة التى تميل بالطبع إلى أن تكون هزلية كما كانت نهاية المسكين لوفبورج لأنه فى أثناء شجار فى بيت دعارة أطلق النار على أعضائه التناسلية. يمكن لأى شخص أن يرى لماذا ثار إسترندبرج واستشاط غضبًا ، مع أن إبسن الشيطانى المرح كان يضحك ضحكًا مرعبًا. لقد اعترف فلوبير قائلاً : "مدام بوفارى هى أنا". ليس ضروريا أن يعترف إبسن . فهيدا أكثر من الوغد "بيرجنت" تمثل إبسن حتى وإن كان قد جفل وارتعد قليلاً فى النهاية التى ألفها من أجلها.

هيدا : (من الحجرة الخلفية). أستطيع أن أسمع ما تقوله يا تيسيمان. ولكن كيف سأقضى الأمسيات هنا ؟

تيسيمان: (وهو يتصفح الأوراق) آه ، أنا متأكد من أن القاضى براك سيكون عطوفًا بحيث يأتى ليشاركك الحديث.

براك : (من على الكرسى، مناديًا بمرح). سأكون مسرورًا يا مسز تيسمان وسوف آتى كل مساء وسوف نستمتع بالوقت، معًا أنا وأنت .

هيدا : (بصوت عال واضح) نعم إن هذا سوف يلائمك ، أليس كذلك أيها القاضى؟ وسوف تكون الوحيد هنا بلا منافس.

(تسمع طلقة من الحجرة الخلفية) .

من المؤكد لنا أن أداء هيدا جابلر لهذا الفصل كان رائعًا وشيقًا تمامًا مثل أداء كليوباترا فى تمجيدها للانتحار. ليست بالضبط شهيدة فى الدفاع عن حق المرأة و أنها محصورة فى نطاق مسرح أضيق كثيراً من عالم المسرح عند كليوباترا. لقد عملت هيدا كل ما تستطيعه فى نطاق الأخلاق الخانقة للطبقة الوسطى فى نرويج إبسن . لو لم تبهرنا تمامًا كما فعل إياجو، فيجب أن نسلم لها بأن لوفبورج ليس عطيلاً.

لقد أحاط إبسن هيدا بشخصيات ثانوية لا تكاد تزودها بأى حافز لفعل أى شىء يماثل قدرتها الكاملة على شرها الجميل. مع ذلك فإننى أستغرب أحيانا لعدم إعجابى بأى شخصية درامية فى المائة سنة الأخيرة سوى هيدا؟ هناك السيدة براكنيل فى مسرحية وايلد "أهمية أن تكون جادا" ولكنها تولد من عالم التوافه هناك أيضًا لويس كارول، وجلبرت، وإدوارد لير. إن بطلات تشيكوف جميعًا محبوبات ، وأنا أستمتع بهن استمتاعًا عظيمًا، ولكن على البعد. أما هيدا جابلر المزعجة والمنزعجة فقريبة للغاية . لقد احتفظ إبسن بعقرب تحت كوب زجاجى على سطح مكتبه وكان يسعده أن يطعمه بقطع الشمام. إن هيدا جابلر القاتلة والمبهرة هى ثمرة هذه الحساسية.

أوسكار وايلد :
أهمية أن تكون جادًا

١

بعد شكسبير ، نجد أن معظم الأعمال الكوميدية فى المسرح كتبها مؤلفون أنجلو أيرلنديون. فهناك مسرحية ويليام كونجريف "هذه حال الدنيا" ، ومسرحية أوليفر جولد سميث "تتمسكن حتى تتمكن" ، وريتشارد برينلى شيريدان "مدرسة الفضائح". كل هذه المسرحيات لحقها فى وقت متأخر أوسكار وايلد بمسرحية " أهمية أن تكون جادا" The Importance of being Earnest ومسرحية" جورج برناردشو" بيجماليون " Pygmalion ومسرحية جون ميلينجتون سينج " فتى الغرب المدلل The Playboy of the Western World" ومسرحية صمويل بيكت" فى انتظار جودو". إن مسرحية وايلد المحببة إلى النفس "إيرنست"، كما أسميها من باب الاختصار، ربما كانت أفضل عمل كوميدى بريطانى بعد مسرحية "الليلة الثانية عشرة" لشكسبير، وهى تتفوق على الأعمال المنافسة التى سبق لى أن وضعتها فى القائمة. إن" إيرنست "هو معجزة مسرحية، وهو جديد دائمًا ومنعش فى رائعة أوسكار وايلد المسرحية ، وهى رائعة مثل اثنين من مقالاته "روح الإنسان فى ظل الاشتراكية" ، و"تحلل الكذب"

إن الصلات الروحية الصادقة لإيرنست هى صلاته بلويس، وكارول، وجلبرت – وسوليفان. إن وايلد لم يؤلف كوميدية خفيفة فى مسرحية "زوج مثالى" أو "مروحة الليدى ويندرميل" أو فى "امرأة لا أهمية لها" هذه الأعمال لم تزل تقدم على المسرح بصورة ناجحة ولكن لا يمكن مقارنتها كنوع أدبى بمسرحية "الصبر" أو "أيولانث" أو فى "المرآة" ، ولا حتى بـ " كتب الهراء" التى ألفها إدوارد لير. إن إرنيست هى جزء من عالم الأدب التافه ، ويمكن أن تضيف القصص القصيرة لساكى . (هـ . ميونرو) وروايات رونالد فيربانك. إن الأدب التافه فى أصفى نماذجه، يحررنا من التفاهة المألوفة باصطحابنا إلى ملكوت أو إلى عالم خفيف وفى نفس الوقت غير مستقر. إن

تحف وإبداعات الأدب التافه فى الإنجليزية هى كتب أليس كارول ولكن " إيرنست" تستحق أن تحتل مقامها بالقرب منها .

فى الطبعة الأصلية من "إيرنيست " ذات الأربعة فصول (تحسنت كثيرا باختصارها إلى ثلاثة فصول) يحدد الجيرتون، بديل وايلد قانون وايلد كالآتى : إن خبرتى فى الحياة هى أنه عندما يكذب شخص فإنه يكون مدعمًا من كل جانب ، وعندما يقول شخص الحقيقة فإنه يبقى معزولاً وفى وضع مؤلم . ولا أحد يصدق ما يقوله. فى مسرحية (تحلل الكذب) نجد أن فيفيان المتحدث الرسمى باسم وايلد ينبذ الأكاذيب الضعيفة للسياسيين :

" إنهم لا يترفعون عن التحريف، ويتعالون فعليا عن إعطاء البراهين، وعن المناقشة والجدال. إلى أى مدى يختلف هذا عن الكذاب الحقيقى برواياته الواضحة الجريئة وتحلله من المسئولية بصورة هائلة، واحتقاره الطبيعى للدليل والبرهان من أى نوع ، ما هى الكذبة الجميلة ؟ هى ببساطة الكذبة التى تحمل الدليل الذاتى لتكذيبها. لو كان هناك شخص يفتقد الخيال وعاجز عن تقديم دليل لتدعيم كذبته، فإنه سرعان ما ينطق بالحقيقة.

بالنسبة لوايلد فالابتكار أو إنشاء الحركة هو كذب . فعندما تعطى أليس فى مسرحية "فى المرآة" اسمها كرد على سؤال هيومتى دومتى الفظ، فإنه يقاطعها ليسأل : "ماذا يعنى هذا ؟" ، فتسأله أليس بشك : "هل يجب على الاسم أن يعنى شيئا ما؟"، ويرد هومتى دوميتى: "بالطبع يجب ذلك .... فإن اسمى يعنى الصورة التى أنا عليها ".

"أهمية أن تكون إيرنست The Importance of Being Earnes الاسم الذى ترغب فيه كل من جوندولين وسيسيلى لمن سوف يكون زوجًا لها، كما يعرف وايلد ولكنه لا يخبرنا، إن كان هذا صفة أو اسمًا. فإن إيرنيست earnest أو (Earnest) يرجع إلى جذر لغوى هندى أوروبى يعنى أن تبتكر - أن تكون مبدعًا. صيغة لا معنى لها من الصياغات التى يستمتع بها وايلد بمكر لأن الإبداع عادة غريبة على عبقريته . لا توجد فى "مسرحية إيرنست" شخصية أصيلة مطلقًا فكلها شخصيات شنيعة بدرجة ممتازة ، ولكنها فى أسلوب تقليدى ، ومع ذلك فإن المسرحية تتصف بإبداع حى .

إن الشخصية الرئيسية فى مسرحية "إيرنست" السيدة براكنيل ربما تكون الشخصية الكوميدية الأكثر خيالاً منذ السير جون فولستاف النجم الذى يلمع فى مسرحية "هنرى الرابع" لشكسبير . والشخصية الوحيدة التى أبدعها شكسبير لتتنافس مع هاملت فى شعبيتها من أيام شكسبير حتى اليوم. ها هى السيدة براكنيل تنهى مقابلتها مع جاك بصورة متعجرفة بعد أن تقدم لخطبة جوندلين . ولكونها قد علمت عن طريق جاك بأنه كان قد فقد والديه، فقد علقت براكنيل على ذلك قائلة : "أن تفقد أحد الوالدين ، يا سيد وارثنج فربما يعتبر سوء حظ أما أن تفقد الاثنين فهذا أشبه بالإهمال". هناك فى نهاية المقابلة نسمع أسلوب دكتور صمويل جونسون الذى يمتزج بتهكم فولستاف ليقدم لنا فترات التقلب عند الليدى براكنيل .

السيدة براكنيل : فى أى موقع عثر هذا السيد جيمس أو توماس أو كاردو على حقيبة اليد العادية هذه ؟

جاك : فى حجرة المعاطف فى محطة فيكتوريا ، وقد أُعطيت له عن طريق الخطأ بدلاً من حقيبته .

ليدى براكنيل: فى حجرة المعاطف فى محطة فيكتوريا ؟

جاك: نعم فى خط برايتون .

ليدى براكنيل : هذا الخط غير حقيقى يا سيد ورثنج، إننى أعترف بأننى أشعر بالحيرة بعض الشىء مما أخبرتنى به توا . أن تولد أو تربى على أى حال فى حقيبة يد، سواء كان لها مقبض أو لا ، يعنى بالنسبة لى ازدراء آداب الحياة العائلية المألوفة مما يذكرنا بأسوأ تجاوزات الثورة الفرنسية. وأنا أفترض أنك تعرف ما الذى أدت إليه هذه الحركة المنبوذة . أما عن الموقع الخاص الذى عثر فيه على الحقيبة، حجرة المعاطف فى محطة سكة حديد، فإن هذا قد يستخدم فى إخفاء حماقة اجتماعية ربما تكون قد استخدمت لهذا الغرض قبل الآن . ولكن لا يمكن النظر إليها ورؤيتها على أنها أساس مؤكد للمركز المرموق فى المجتمع الراقى.

جاك : أيمكننى أن أسألك عندئذ بماذا تنصحيننى أن أفعل؟ فأنا فى حاجة لأن أقول إننى مستعد لأن أفعل أى شىء فى العالم لأضمن سعادة جوندلين.

ليدى براكنيل: إننى أنصحك بشدة يا سيد وارثنج أن تحاول الحصول على بعض الأقارب بأسرع ما يمكن وأن تبذل جهداً لتقدم أحد الوالدين من أى من الجنسين قبل أن ينتهى الموسم.

جاك : حسنًا إننى لا أستطيع أن أعرف كيف يمكننى أن أفعل ذلك ؟ أستطيع الآن أن أحضر حقيبة اليد فى أى لحظة. إنها فى غرفة الملابس الخاصة فى منزلى. أظن إن إحضار الحقيبة سوف يرضيك يا ليدى براكنيل.

ليدى براكنيل : يرضينى أنا يا سيد وما شأنى فى هذا ؟ إنه لا يمكنك أن تتخيل أنا واللورد براكنيل، سوف نفكر بالسماح لابنتنا الوحيدة ، الفتاة التى تربت بمهنتى الاهتمام والرعاية أن تتزوج فى حجرة المعاطف، وتتزوج طرد من الطرود. صباح الخير مستر وارثينج .

(تخرج السيدة براكنيل غاضبة) .

كلمات ليدى براكنيل الجانبية هى انتصارات وايلد فى اقترابه من أدب التفاهة مثل "الخط غير حقيقى"، و" سواء كان له مقابض أو لا"، و "من أى من الجنسين" "فتاة ربيت بمنتهى العناية والحرص" ، و"تتزوج أحد الطرود"، كيف يمكننا قراءة قرارات الليدى براكنيل العظيمة ؟ تلك التى – آخذها أنا. على أنها تشبه كثيراً السؤال : لماذا تسعدنا الليدى براكنيل كثيرا جدا هكذا ؟

جزء من ذلك لأن الليدى براكنيل مثيرة للضحك بسبب افتقادها لروح المزاح، على النقيض تماما من فولستاف. ولكن لأن وايلد يؤلف مهزلة تحوم حول تخوم أدب التفاهة فإن ليدى براكنيل ليست على الإطلاق صورة لشخص حقيقى. إن الكوميديا الشكسبيرية لم تكن النموذج الأول لأوسكار وايلد. ففى عام ١٨٨١ كان قد تم التهكم

من وايلد باعتباره مثل بونثورن، "الجمالى الرائف " بطل مسرحية "الصبر" التى كتبها جلبرت بالاشتراك مع سوليفان. بعد ذلك طاف جلبرت بعقل وايلد المبدع ، لكن دون تأثير حقيقى حتى ظهرت مسرحية "إيرنست"، والتى تدين بالكثير لمسرحية "أيولانثى" و"قراصنة بينزانس" أكثر من دينها لمسرحية "الصبر". فليس بين ألجيرنون وجاك وجوندولين وسيسلى ومس بريزم وكانون تشاسوبل من يتميز بروعة مدام براكنيل وجاذبيتها. ولكن هذه الأعمال ليست أكثر ارتباطًا بمبدأ الواقعية منها. إن هواة التأنق الجمالى عند وايلد ومخلوقاته الخيالية الشاذة البشعة يجعلوننا نعود دائمًا إلى وايلد أستاذ اللغة، والفنتازيا، وتناقضات الفن. وقد كان جلبرت أقل من ذلك إلى حد ما. ولكن وايلد (مثل شكسبير) أخذ من كل واحد ، و"إيرنست" تندرج ضمن تأثير جلبرت وسوليفان. ولكن لصالح رؤية جمالية غريبة عنهما.

وبمعنى أدق، فإن إيرنست تحمل صلة قرابة مع طباع فولستاف وسانشوبانزا أكثر من أى شىء آخر فى الأدب. إن مسرحية وايلد المسماة "كوميديا تافهة لناس جادين" عنوانها الفرعى مضلل، إذ يأخذنا إلى مماكة اللعب الطفولى، عالم يعد فيه وجود سندوتشات الخيار أو عدم وجودها أزمة بالغة الخطورة والأهمية لا يمكن أن تصل إليها أى أزمة أخرى، الواقع إننى حين أفكر فى مسرحية "إيرنست" أتذكر أولاً الليدى براكنيل، ثم سندوتشات الخيار كصنف من الأطعمة التى توحى الآن بسمو أوسكار. جزء من كيفية قراءة إيرنست هو أن تقضم سندوتشات الخيار فى أثناء الأكل، وحبذا لو أعقب ذلك قدح من الشاى أو الشمبانيا، وكلاهما يتمشيان مع جو المسرحية. وبعد أن يلتهم ألجيرنون سندوتشات الخيار ويحرم منها جاك، يشرك خادمه "لين" فى حوار رائع:

السيدة براكنيل: والآن سأتناول كوبًا من الشاى وسندوتشات الخيار الجميلة تلك التى وعدتنى بها.

ألجيرنون : بالتأكيد يا خالة أوجوستا (يتجه نحو طاولة الشاى) .

الليدى براكنيل : لم لا تأتى وتجلسى هنا يا جوندولين ؟

جوندولين : شكرًا، ماما. أنا مستريحة تمامًا فى مكانى هنا.

ألجيرنون : (يلتقط طبق فارغ وهو فى حالة رعب) بحق السماء ! لين ! لماذا لا توجد سندوتشات خيار هنا ؟ طلبت هذه الشندوتشات بصفة خاصة.

لين : (بصوت أجش) سيدى، لم أجد خيارًا فى السوق اليوم. وقد ذهبت إليه مرتين.

ألجيرنون : لا يوجد خيار!

لين : لا يوجد يا سيدى ولا حتى نقدًا.

ألجيرنون : هذا يكفى يا لين، شكرًا لك.

لين : شكرًا سيدى (تخرج) .

ألجيرنون : إننى حزين حزنًا عظيمًا يا خالة أوجستا لعدم وجود خيار ولو حتى نقدًا.

إن اهتمام ألجيرنون الدائم بالأكل هو هاجس استحوذ على هذا المتأنق الصغير طوال المسرحية . ويبدو غريبًا تقارب ألجيرنون بفولستاف، الذى تربطه بعالم الأناقة علاقة سلبية، ولكن وايلد (الذى أحب فولستاف) يبدو وكأنه قسم فولستاف بين الليدى براكنيل (اللغة) وألجيرنون (شهية) .

" كل شىء يهم فى الأدب عدا الموضوع"، ملاحظة أخرى من مأثورات وايلد القيمة خاصة فى عصرنا عصر الأيديولوجيا.

٢

كان الأفضل لوايلد أن يسمى مسرحيته "أهمية أن تكون لا مباليًا" باستثناء ذلك، كما رأينا، فإن المعنى الخفى لكلمة earnest عند وايلد هو أن تبتكر. أن تكون مبتكرا يعنى أن تكذب، لكن أن تكذب بغير مبالاة، لصالح الفن. إن فلسفة المسرحية، كما قال وايلد لأحد أصدقائه : " يجب علينا أن نعامل كل الأشياء التافهة بجدية تامة، وكل

الأشياء الجادة فى الحياة بتفاهة صادقة ومدروسة". ولنفكر مرة أخرى فى اهتمام ألجيرنون بالطعام : "أنا أكره الناس الذين لا يهتمون بوجباتهم اهتماما جادا، فهذا يدل على سطحيتهم".

هل يجب علينا أن نقرأ إيرنست كمسرحية هزلية، كشىء لا معنى له، أو على أنها مسرحية وايلد الأخلاقية العظيمة ؟ أود أن أحث القارئ أن يقرأها على أنها الثلاثة، لأن وايلد يظهر عبقريته الجميلة بصورة حاسمة هنا، وربما هنا فقط . فكل شخصيات المسرحية أنانيون على نحو رائع، لكون ذلك فضيلة أولى فى عالم المسرحية العبثى . إن شخصيات وايلد كما توضح جوندولين بفخر، لا يتغيرون، فيما عدا عواطفهم، وهم دائمًا كذابون جادون فى كذبهم، وعلى رأسهم تقف السيدة بركنيل التى تفرض رؤيتها على الواقع وكأنها شاعر رومانسى رفيع المستوى، مع أن رؤيتها ليست إلا الأنانية المجردة.

لا يوجد خطيئة ولا ذنب فى البناء التحتى لمسرحية "إيرنست" إذ إن مفارقة الكذب الجاد هو أن كل شخص فى المسرحية يقول الحقيقة، سواء إن كانت الفكرة طرأت على باله متأخرة أو عن طريق الجموح والشطط واللغو فى الكلام. لأن الكذب الجمالى هو رؤية خيالية لا تتعارض مع الحقيقة ولا مع الواقع لكنها مفارقة للزمن، وللطبيعة . السيدة براكنيل، شخصية ضخمة لأنها تنتصر على الزمن، "ربة التفاهة الصادقة المدروسة".

لقد لاحظ جورج لويس بورخاس أن وايلد دائمًا كان على حق، أو تقريبًا على حق، فأوسكار وايلد كاتب مسرحى، وهو ناقد متميز "ومبدع دائمًا فى اقتباساته" لاحظ أرثر سيمونز أنه وهو أيضًا كاتب سيرة متحضر أن هذا هو جوهر النقد عند أوسكار وايلد. يحذر وايلد النقاد من الانزلاق إلى "عادات اللامبالاة فى الدقة"، لأن النقد الراقى يتوجب عليه أن يرى الشىء "فى ذاته أنه ليس هو الحقيقة" .

إن هذا يعنى أن إيرنست يرفض كلا من الطبيعة والمجتمع، ويترفع عن تقليدهم. "العزوبية العاطفية" التى تجعل السيدة براكنيل فى كل لحظة تدين موقتا جوندولين وجاك، سيسلى وألجيرنون، هو نكته حكيمة، وليست الانحراف المهذب الذى نميل إلى

رؤيته ، لأن شخصيات وايلد ليسوا من البشر العاديين. إنهم شخصيات متناقضة يلعبون فى مجال رؤية وايلد المرحة. وكما أن هجاء وايلد، دائمًا رقيق فى مسرحية "إيرنست" فإن البهرجة الدرامية الأساسية كانت محكومة بدقة.

تحدثت أنا عن انتصار الليدى براكنيل على الزمن . فى الحقيقة إن المسرحية تنتهى عندما يتحقق انتصار الليدى براكنيل. إن فضائلها الأنانية تسيطر على النهاية الرائعة، وحيث يوشك كل واحد من الشخصيات على الزواج، وينال الجميع بركتها الأكيدة. ألا يجب علينا قراءة الدراما بالتحقق من أن الليدى براكنيل وليس جاك أو ألجيرنون هى بديل وايلد الحقيقى؟ إذن كان إبسن هو هيدا جابلر، فإن أوسكار وايلد هو الليدى براكنيل لأن خيالها الجامح يتجاوز أيا من كل الموجودين معها فى المسرحية.

السيدة براكنيل : (تخرج ساعتها) تعالى يا عزيزتى (تنهض جوندولين) لقد فاتنا خمسة قطارات إن لم يكن ستة. وأن نفقد أى قطار آخر فقد يعرضنا ذلك إلى التعليق Comment على الرصيف .

لقد أردت أن أستخدم هذا كعبارة مقتبسة فى صدر كتابى "القانون الغربى" ، ولكن تم رفضها عن طريق المحررين. وهى تبدو لى محك التقدير بالنسبة للقارئ فى عام ٢٠٠٠ ، ولكل الأدب الخيالى القانونى الحقيقى. كيف نقرأ مسرحية "أهمية أن تكون جادا؟" يجب علينا أن نبدأ بمعرفة ما لا تستطيعه الليدى براكنيل. لا أحد، على الرصيف، يستطيع عند رؤيته جوندولين وأمها الجبارة، أن يعرف أنه قد فاتهما أى قطار، فما بالك بخمسة أو ستة ! فالسيدة براكنيل مصابة بجنون الأنا وهوسها حتى أن العالم كله ليس فقط مشاهديها، بل هو الحافظ لجدول موعيدها الخاصة، مع ذلك فإن هذا هو عظمتها الهزلية، وعظمة المسرحية، ولهذا السبب يجب علينا أن نستمر فى قراءة "أهمية أن تكون جادا أو أن تكون إيرنست".

ملاحظات موجزة

شكسبير فنان عبقرى، وفنه بالغ الثراء، وهو أيضًا أستاذ فى الحذف والإضمار، فن إسقاط الأشياء أو إهمالها، فى "أنطونيو وكليوباترا" لا نرى العاشقين الملكيين بمفردهما معًا . يجب علينا أن نتخيل كيف يكون أحدهما للآخر عندما يكون مشاهديهم على المسرح من التابعين والحراس غير حاضرين."الملك لير" مسرحية فيها الوغد الأول، إدموند، والملك لير لا يتحدثان معا أبدًا. إن شكسبير يريدنا أن نخمن الأسباب التى تجعل تواصل الحديث بينهما غير ممكن. أما هاملت كما أشرت من قبل هناك اختلاف غير عادى بين الأمير فى الفصول من الأول إلى الرابع، عندما كان فى السابعة عشرة والثامنة عشرة ، وبين شخصيته الناضجة فى الفصل الخامس، وسنه لا يقل عن الثلاثين، على الرغم من الوقت المنقضى الموصوف فى المسرحية نحو ثلاثة أو أربعة أشهر.

عند قراءة مسرحيات شكسبير أنت تتعلم أن تتأمل المحذوف فيها، هذه واحدة من المزايا التى يتفوق بها القارئ على مشاهد المسرح عند شكسبير من الناحية المثالية، يتوجب على المرء أن يقرأ مسرحية شكسبير ثم يشاهد عرضًا جيدًا لها، وبعد ذلك يعيد قراءتها مرة أخرى. فشكسبير نفسه وهو يخرج مسرحيته فى مسرح الجلوب، لا بد أنه عانى مشكلة مدى ما يمكن للعرض أن يهمله، رغم أننا لا نملك دليلاً على ذلك. فمهما كانت تعليمات شكسبير للممثل، فمن الصعب علينا أن نتخيل أن الممثل ريتشارد بيرباج قد أمسك بكل سخريات هاملت أو نقلها للجمهور، أو أن المهرج "ويل كيمب" قد أحاط بجوانب شخصية فولستاف وبديهته الحاضرة فى مسرحية "هنرى الرابع".

وربما لا يستطيع أكثر القراء وعيا أن يحيط بكل الفن المسرحى فى هاملت، ومسرحيته "قصيدة بغير حدود" لا تستنفد إمكاناتها أبدًا. وهذه هى عظمة هاملت، التى تساعد فى تبرير احتلاله مركزا محوريا فى التجربة الأدبية. لقد تأثر إبسن بطريقة خفية وماكرة بشكسبير، حتى مزج كليوباترا وإياجو كما رأينا، فى شخصية

هيدا جابلر المرأة القدرية الحقيقية والفاتنة إلى حد الجنون. إن الإبهار المسرحى عند هيدا جابلر ليس بلا حدود كما هو الحال عند هاملت، ولكنه موجود وبقوة. فكل من شكسبير وإبسن يزيدان فى الإبهار المسرحى، وفى ترسيخ الوعى بالمسرحية بأنها مجرد مسرحية، مما يوحى جزئيا بسياق العدمية، الذى ينعكس عند ديستوفسكى فى المناخ الأصفر لمدينة بطرسبرج حيث إنه فى الدراما نتعلم ما يجب أن نتعلمه من خلال المناجاة أو الحوار، فإن صوت الروائى الذى ينقل إلينا المعرفة يتم استبداله بالإبهار المسرحى. إن تأثير شكسبير الهائل على معظم المسرحيات التى عرضناها فى هذا الكتاب تشهد كيف تم هذا عن طريق النجاح الفذ الذى حققته "هاملت" والذى ما زلت تحققه فى توسيع آفاق الفن الأدبى.

لقد أكدت أن إبسن يجب أن يقرأ كما نقرأ شكسبير وليس كما نقرأ أرثر ميلر أو (تشهد مسرحياته) . إن كوميديا وايلد العظيمة تحتاج إلى نوع مختلف من القراءة، قراءة تتلائم أكثر مع أدب التفاهة، فن لويز كارول، وإدوارد لير، وجلبرت، وسوليفان. الأدب التافه هو نوع من أدب الفنتازيا يوجه خطابه إلى الإنسان الراشد الكامن فى داخل الطفل، كما يخاطب الطفل المضمر فى الشخص البالغ. ومع أن السيدة براكنيل تملك بعض عناصر شخصية فولستاف، كما لاحظت من قبل، فإنه كان يمكن أن تكون أكثر بريقًا وجمالاً لو تصارعت مع هومتى دومتى. فلنقرأ "أهمية أن تكون جادا" فى علاقتها الوثيقة بكتب أليس. أحيانًا يكون جيدًا أن تتخيل أن شكسبير حيا فى الأزمنة الأخيرة، جزئيا حتى يستطيع أن يشهد نماذج الأدب بعد انتصاره هو بعدة قرون. إذا كانت هناك حياة أخرى، وأن الناس سوف يواصلون القراءة فيها وهو بالتأكيد أمر أكثر ملائمة من مشاهدتهم لتلفزيون سماوى ،" فإننى أود أن اسمع شكسبير يقرأ بصوت عال فى المرأة".

٥- الروايات - الجزء الثانى

هيرمان ملفيل :

موبى - ديك

مقدمة

إن رواية "موبى ديك" التى كتبها هيرمان ميلفيل هى دون منازع الجد الحقيقى للروايات الأمريكية الست التى سأتناولها فى هذا الفصل فى خطين. أولهما يتكون من روايات مثل "عندما كنت أحتضر As I lay dying" لوليم فوكنر، ورواية " آنسة القلوب الوحيدة lonely hearts Mis "لنثنائيل ويست ، ورواية " صيحة المجموعة ٤٩ The Crying of Lot 49 "لتوماس بينشون، ورواية "خط التنصيف الدموى Blood Meridian" لكورماك مكارثى، والسياق الثانى يتألف من روايتين فقط هما "الرجل غير المرئى" Invisible Man " لرالف والدو إليسون. ثم "أغنية سليمان "The song of Soloman لتونى موريسون . ولكن حيث إن "موبى ديك" هى قوة الربط العليا بين هاتين السلسلتين، فإننى أود أن أبدأ بإلقاء نظرة عابرة على تلك الرؤية الشديدة السلبية على الأقل قبل "خط التنصيف الدموى" .

إن كيفية قراءة "موبى ديك" تمثل مشروعًا ضخمًا، يتناسب مع أحد المناضلين الحقيقيين فى سبيل ملحمتنا القومية. ولما كان الكابتن أهاب Ahab هو بطل الرواية فإننى سوف أحصر كلامى فى نظرة سريعة على بعض مشاكل القراءة التى يقدمها أهاب. إنه شخصية شكسبيرية بصورة واضحة، تربطه وشائج قوية بكل من "الملك لير " و "ماكبث" إن أهاب من الناحية الفنية بطل شرير (مثل ماكبث)، وإننى بعد أكثر من ستين عامًا من القراءة وإعادة القراءة لرواية "موبى ديك" ، فإننى لم أحد عن تجربتى

للقراءة وأنا فى التاسعة من أن أهاب بالنسبة لى هو فى المقام الأول بطل كما أن شخصية " والت ويتمان " هكليرى فين من الأبطال أمريكان منافسين. نعم ، كان أهاب مسئولاً عن موت طاقم بحارة السفينة بأكمله بما فيهم هو نفسه . ولم يبق على قيد الحياة سوى الراوى المنتمى للنبى أيوب الذى طلب منا أن نطلق عليه اسم إسماعيل. مع ذلك فقد استقطب أهاب البحارة واستمالهم إليه حتى ستاربوك Starbuck الملاح الأول المتردد عندما ناشدهم لكى ينضموا إليه لتحقيق مطلبه فى الانتقام من موبى ديك باصطياده وقتله، هذا الحوت الأبيض بلون الثلج والبالغ الضخامة الذى يبدو عصيا على القتل. ومهما كان استحقاقه للوم (كانوا أحراراً فى اختيارهم إلا أن رفضهم الجماعى كان كفيلاً بأن يثبط همة أهاب)، فمن الأفضل أن نفكر فى قائد السفينة "بيكود" Pequod على اعتبار أنه بطل تراجيدى قريب الشبه من ماكبث أو من شيطان ميلتون. ومن ناحية سيطرة الرؤى الخيالية على أهاب، فإن به لمسة كيشوتية، إلا أن قسوته لا علاقة لها بروح المرح عند دون كيشوت.

لقد لاحظ وليم فوكنر أن "موبى ديك" هى الرواية التى كان يتمنى أن يكون هو كاتبها، والصورة الأقرب منها هى روايته "أبشالوم، أبشالوم" : حيث يمكن النظر إلى البطل المهووس، توماس سوتبين Sutpen Thomas على أنه أهاب الذى أبدعه خيال ويليام فوكنر. لقد صرح فوكنر فى قمة بلاغته، "إن نهاية أهاب صارت نوعًا من الجلجثة (مثاراً للأحزان) بالنسبة لقلب غارق فى الحطام وعاجز عن الحركة والتحول" كلمة "الحطام" ليس فيها شىء من الذم، لأن فوكنر يضيف "هناك موت يترصد رجلاً ، الآن".

" إن "موبى ديك" تمثل النموذج الروائى للعظمة الأمريكية، من أجل إنجاز رفيع وعميق. وعلى الرغم من أن ملفيل مدين بالكثير لشكسبير، فإن "موبى ديك" هى عمل أصيل بصورة فذة، هى كتابنا القومى عن سفر يونان وسفر أيوب. أيضًا. هذه نصوص إنجيلية ذكرها ميلفيل صراحة فها هو الأب Mapple يستشهد فى موعظته الرائعة بآيات من سفر يونان فى حين يأخذ "تعقيب" إسماعيل "عنوانا" له العبارة التى

وردت فى تقرير الرسل الأربعة الذين أخبروا أيوب بهلاك عائلته وممتلكاته الدنيوية "ونجوت أنا وحدى لأخبرك" .

يلاحظ أن هناك ثمة أصالة جذرية ، فى رواية فوكنر "As I Lay Dying" تلك الرواية التى أعتبرها أنا تحفته الأدبية والتى تتفوق على روايات "أنوار أغسطس" والملجأ Sanctuary و"الصوت والغضب Sound and the Fury " و"أبشالوم أبشالوم Absalom, Absalom" ، ونفس هذه الأصالة التى نراها واضحة فى رواية ناثنائيل القصيرة وأيضًا رواية " صيحة المجموعة ٤٩ "التى أبدعها توماس بينشون ورواية كورماك مكارثى "خط التنصيف الدموى" التى تتميز بنوع مخيف من الأصالة، والتى تبدو لى ونحن ندخل فى القرن الحادى والعشرين أنها أعظم عمل روائى لكاتب أمريكى من الأحياء. فالأصالة الحقيقية بعد شكسبير وسرفانتس كان يصعب تحقيقها بصفة خاصة فى الأدب الأمريكى فى القرن التاسع عشر والعشرين. أما بالنسبة للقرن الواحد وعشرين فأنا لا أتنبأ، لكن لأن الولايات المتحدة هى أرض غروب الثقافة الأوروبية الرفيعة، فإنه يصعب علينا تجنب الإحساس بالتأخر عن الوقت المعتاد.

يتحدث ستاريوك مع أهاب ، فيخبره أن صيد "موبى ديك" غير مسموح به من الله، ولكن من هو إله ملفيل على وجه التحديد، أو إله أولئك الذين أتوا بعده : فوكنر، وويست، وبينشون، وكورماك مكارثى؟ مثل بروميثيوس فى الأدب القديم والرومانسى ومثل شيطان ميلتون أيضًا ، فإن أهاب يضع نفسه فى عناد لمشيئة السماء، حتى وإن كنت تريد أن تطلق على هذا الإله اسم يهوه أو جيهوفا. يبدو أن أهاب قد تحول من طائفة الكويكرز إلى الإيمان بالمانوية الفارسية، تلك الديانة التى ترى فى الكون إلهين متنافسين. لقد قام كابتن سفينة البيكود بتهريب طاقم بحارة فارسى (هؤلاء الفرس الزرادشيتين من الهند) للانضمام إلى زورقه الخاص الذى يقوده مع فضلله صائد الحيتان. لم يكن فضلله إلا "دوبليرا" غامضا لشخصية أهاب. ففى نهاية الفصل الـ ١٣٢ المعنون "السمفونية" يحملق أهاب فى المحيط ويلاحظ "أن هناك عينين منعكستين ثابتتين فى الماء" . لم تكن تلك إلا عينا فضلله وهما عينا أهاب أيضًا.

لم يكن ملفيل مسيحيا ، وكان ميالاً أكثر إلى الانتماء للبدعة الغنوصية القديمة، القائلة بأن الإله الخالق لهذا العالم إلهًا أخرق ودجال bungler and impostor، وأن الإله الحقيقى الذى يطلق عليه الإله الغريب أو الإله الأجنبى، قد تم إبعاده إلى مكان ما فى المناطق الخارجية للكون. فى هذا الوقت المبكر كان فوكنر يمثل نوعًا من الغنوصية دون أن يعرف ، لكن بينشون ومكارثى كانوا على دراية تامة فى كل ما يأتيان به كل بطريقته وأساليبه. إن موضوعى هنا هو كيف تقرأ أفضل إبداعاتهم الروائية ولماذا ؟ وليس كيف أوجه قرائى بشأن الهرطقات والبدع الدينية القديمة (ليس هنا على الأقل) لكن المجموعة الأولى وبها الروايات الأربع التى اخترتها فى وقت يقظة ملفيل، إنما تحقق روعتها السلبية بطرق موازية للرؤى الغنوصية ، كما سنرى.

فى سفر أيوب يتباهى يهوه على أيوب البائس بسطوة الوحشى البحرى (التنين وهو رمز الشر فى الإنجيل) على جنس البشر ، وهو الذى يسميه ملفيل بالحوت الأبيض أو "موبى ديك"، وبعد أن يتسبب موبى ديك فى إصابة أهاب فى ساقيه، يصمم أهاب على تأكيد عظمته وعلى إرادة الانتقام لنفسه، وهى شعلته التى أوقدها فى الفصل ١١٩ وعنوانه "الشموع".

" آه أيتها الروح المشرقة للنار الطاهرة التى عبدتها كفارسى فوق هذه البحار التى حتى أحرقنى فعلك المقدس مما جعلنى أحمل هذه الندبة حتى الآن . إننى أعرفك أيتها الروح الطاهرة، وأعرف الآن أيضًا أن عبادتك الصحيحة تحد . لأنه لا الحب ولا الاحترام يجعلك تميلين إلى الرحمة أو حتى إلى الكراهية بل إلى القتل . والجميع يقتلون . إن من يواجهك ليس أحمقا لا يعرف الخوف.. إننى أعرف قوتك التى لا يحدها قول أو مكان .. ولكنى حتى النفس الأخير من حياتى المزلزلة سوف أقاوم سيطرتها غير المشروطة على .. تنزل من عليائك إلى أدنى مستواك فى الحب وسأركع لأقبلك . ولكنك فى علاك ، تأتى كقوة علوية، وعلى الرغم من الأساطيل ذات العوالم المخيفة التى تطلقها ، فسيبقى ذلك الذى هنا لا مباليًا . أوه أيتها الروح الطاهرة ، من نيرانك التى أصابتنى بالجنون ، وكطفل النار الحقيقى ، فإننى أقذف هذه النار إليك" .

إنك تعبد النار حقا ، طبقًا لوجهة نظر أهاب بتأكيدك لذاتيتك الخاصة المقدسة ضدها. "سأضرب الشمس إذا هى أهانتنى" هكذا يصرخ أهاب البروميثى بتلك الكلمات مؤسسًا مستوى من التحدى لا يباريه أو يعادله أى شىء فى يقظته. لقد حصرت قراءتى لموبى ديك فى تحليل موجز لشخصية كابتن أهاب، لأنه الرائد الذى سبق كل الباحثين عن المعرفة من الأمريكيين الذى سوف أتناولهم فى هذا الفصل. ولكننى لا أستطيع التخلى عن ملحمة ملفيل الشعرية، وهو كتاب كنت أجله منذ الطفولة، دون امتداح متعته الروائية الفذة. إن أهاب يأسرنا ويشدنا إليه حتى حين نجفل من الجنون المتسلط عليه. إنه أمريكى حتى النخاع، يرغب رغبة عنيفة فى الانتقام لنفسه ، ربما لأنه ليس هناك أمريكى يشعر حقيقة أنه حر إذا لم يكن وحيدًا مع نفسه فقط .

ويليام فوكنر :
عندما كنت أحتضر

إن أجمل افتتاحية فى روايات القرن العشرين الأمريكية نجدها فى رواية وليم فوكنر "عندما كنت أحتضر": التى كتبت فى سنة ١٩٣٠، والكتاب يتكون من تسع وخمسين مونولوجًا داخليا، ثلاثة وخمسون منها يلقيها أعضاء عائلة بندرين، وهى عشيرة تفخر بأنها من البيض الفقراء، وهم يناضلون ببسالة خلال الفيضان والنيران لكى يحملوا تابوتًا يحوى جثمان أمهم، أددى (Addie) ويعودوا به إلى مدافن جيفرسون، فى مسيسبى، حيث أوصت أن تدفن فيه بجانب أبيها، وتسعة عشر فصلاً بما فيها الأول يلقيها دارل بندرين وهو شخصية مرموقة لكنه خيالى حالم انتهى به الحال إلى الجنون. إننا نستمع إلى دارل وهو يلقى على أسماعنا افتتاحية الرواية وهو يتعقب أخاه الذى يعاديه جويل، حتى المنزل الذى تحتضر فيه أددى.

"لقد صعدنا من الحقل أنا وجويل، وسرنا فى الممر أحدنا فى إثر الآخر. ومع أننى كنت أتقدمه بخمسة عشر قدمًا فإن أى شخص يراقبنا من بيت القطن كان يمكنه

أن يرى قبعة جويل المصنوعة من القش والمزقة أعلى من قبعتى بارتفاع فوق رأس كاملة".

بينما كان دارل وجويل يصعدان الممر سمع دارل صوت منشار أخيه النجار، كاش ، الذى كان يصنع الكفن لوالدتهم، ونحن نستمع أيضًا إلى تعليق دارل الفاتر: "يا له من نجار عظيم أدى بندرين لم تكن تتمنى صندوقا أفضل من هذا الصندوق لترقد فيه ويمنحها الثقة والراحة".

ولكونه لم يكن محبوبًا من أددى، فإن دارل المعزول يصر على أنه كان بغير أم، ويعكس وعيه الخارق اقتناعه بذلك. فهو بسيط، ومحتشم يوحى بالاحترام. إن افتتاحية "عندما كنت أحتضر" التى تتميز بالوضوح والبساطة وقوة الإيحاء تنقل لنا الأصالة الفائقة لرواية فوكنر المدهشة ، التى لا مثيل لها عند منافسى فوكنر الأساسيين ، مثل فيتزجرالد سكوت وروايته "جاتسبى العظيم". فرواية سكوت حيث تبدأ بوالد نيك كاراوى Carraway Nick يخبره : "تذكر فقط أن جميع الناس فى هذا العالم لم تكن لديهم المميزات التى تمتعت أنت بها"، وهذا تحذير صحى ضد انتقاد الآخرين. ولكنه يبعد مسافة كبيرة عن تفوق فوكنر وسموه . تبدأ رواية هيمنجواى "الشمس تشرق أيضًا" بملاحظة ساخرة مفادها أن روبرت كوهن كان فى يوم من الأيام بطل الوزن المتوسط فى رياضة الملاكمة فى بطولة "برتستون" وفوكنر يتجاوز هذا أيضًا . إن الافتتاحية الوحيدة التى يحتمل أن تنافس افتتاحية فوكنر وبنفس المستوى هى بداية رواية كورماك مكارثى المدهشة "خط التنصيف الدموى" حيث يعرفنا الراوى على الطفل، البطل التراجيدى الذى سوف يتم القضاء عليه بواسطة القاضى هولدن الغريب شبيه إياجو .

" انظر إلى هذا الطفل . إنه شاحب الوجه نحيف الجسم. يرتدى قميصًا رقيقًا ممزقًا من الكتان وهو يشعل نار الموقد. وفى الخارج توجد حقول مظلمة تكتسى بقطع ممزقة من الثلج والغابات الأكثر ظلمة خلف هذا الميناء لكن هناك بعض الذئاب . وقومه معروفون كقاطعى أخشاب ساحبى الماء لكن الحقيقة أن أباه كان مدرسًا . إنه يرقد

مخموراً ، ويقتبس أشعار الشعراء الذين لم تعد تعرف أسماؤهم الآن . ينحنى الغلام بجانب النار ويراقبه."

إن نبرات هيرمان ملفيل وفوكنر تنصهر فى نسيج هذا النثر العظيم، لكن " خط التنصيف الدموى " تأتى فى نهاية هذه المجموعة ، لذلك فإننى أعود إلى رواية "عندما كنت احتضر" إنها عمل فذ . والكتاب يشير فى عنوانه إلى "أدى بندرين Addie Bundren التى تموت بعد أن تبدأ الرواية بفترة وجيزة، ولكن فوكنر اقتبس من الذاكرة حديث شبح أجا ممنون المرير إلى أوديسيوس (الأوديسة، الكتاب الحادى عشر "الهبوط إلى دار الموتى"):

" حين كنت أحتضر لم تشأ المرأة ذات العينين اللتين تشبهان عينى الكلب أن تسبل جفنى وأنا أهبط فى طريقى إلى هاديس " وادى الموتى".

إن أجا ممنون، الذى قتل بيد زوجته وعشيقها، ومصيره، ليس له علاقة كبيرة برواية فوكنر. لقد أراد فوكنر العبارة، دون سياقها، وأخذها ، وإن كان فى نيته أن يفترض أن انعدام الحب بين أددى بندرين وابنها دارل يحتوى على بعض العناصر التى تشبه علاقة كليتمنسترا مع أوريست وإلكترا. فكليتمنسترا فى المرأة ذات العينين اللتين تشبهان عينى الكلب والتى دفعت بأجاممنون وهو مفتوح العينين إلى عالم الموتى ، وأددى أيضًا هى ، رغم كل شىء، أكثر بغضا من كليمنسترا.

على الرغم من أن فوكنر لم يرقم الأجزاء أو المونولوجات التسعة والخمسين مونولوجًا الداخلية التى تشكل كتابه، فإننى أقترح على القارئ أن يفعل ذلك فى نسخة الغلاف الورقى الأخيرة من رواية "عندما كنت أحتضر" لتتمشى مع ملاحظات المؤلف الخاصة بلفت نظر القارئ إلى نقاط أخرى بالكتاب. (وأفضل طبعة هى طبعة فنتاج الحالية التى تحوى النص المصحح لمكتبة أمريكا) .

تتحدث أددى فى جزء واحد، هو الرابع عشر (ص ١٦٩-٧٦) وفيه القدر الكافى وأكثر مما ينفر القارئ :

" أستطيع أن أتذكر فقط أن والدى قد اعتاد أن يقول لى إن سبب الحياة هو أن تكون مستعداً لكى تبقى ميتًا لفترة طويلة من الزمن. وعندما يعن لى النظر إليهم، يومًا بعد يوم، لكل واحد فيهم أسراره وأفكاره الذاتية. ودماؤهم غريبة عن بعضهم بعضًا وغريبة عنى . أظن أن هذا كان يبدو لى الطريق الوحيد لكى أستعد للبقاء ميتًا ، فإننى أكره أبى لأنه زرع بذرتى وأوجدنى. وكنت دائمًا أتطلع بشوق شديد إلى الأوقات التى يخطئون فيها، حتى أستطيع أن أجلدهم بالسوط . عندما كان السوط ينزل على أحد منهم كنت أشعر أنه فوق لحمى. وعندما أرى أثره على جسم المضروب ، أشعر أن دمى هو الذى انساب جاريًا ، ومع كل ضربة سوط كنت أفكر فى هذا . الآن أنت تعلم إننى أنا الآن جزء من حياتك الأنانية والسرية التى مزجت دمك بدمى وإلى الأبد" .

يستطيع القارئ أن يرى الآن لماذا تود تلك السيدة السادية المضطربة أن تدفن بجوار والدها. إن أددى وهى ميتة هى مصدر لعنة أكبر مما كانت عليه وهى حية، ونحن نسمع قصة البطولة الغريبة المرحة أحيانًا والبشعة دائمًا ، كيف عبر أولادها الخمسة وزوجها الفيضان والنار لكى يعودوا بجثمانها لكى تدفن فى المكان الذى اختارته برغبتها.

إن رواية فوكنر "عندما كنت أحتضر" هى مهزلة تراجيدية رغم احتوائها على قوة جمالية هائلة. وهى تمثل كابوسًا دائمًا لما أطلق عليه فرويد (غراميات عائلية). لقد حاول بعض النقاد الأنقياء المتدينين تفسير "عندما كنت أحتضر" كتأكيد للقيم العائلية المسيحية، ولكن هذا الحكم سوف يصيب القارئ بالحيرة والارتباك، وكما نرى فى مكان آخر فى أزهى عقد من حياة فوكنر كروائى (من ١٩٢٩/١٩٣٩) يركز رؤيته نفسها على ما يصيب العائلات والمجتمع من رعب، فيقدم لهم قيمة واحدة هى الاحتمال الرواقى وهى وصفة غير كافية لإنقاذ دارل الموهوب من مستشفى المجانين.

إن تناسق الأنغام فى منولوجات فوكنر الداخلية ينطوى على قدر كبير من السخرية، خصوصًا مناجاة دارل التاسعة عشرة، حتى إن القارئ ربما يشعر فى بادئ الأمر أن فوكنر لم يبذل جهداً لتوجيه استجابتنا . وليس هناك نوع أدبى يمكننا

الرجوع إليه لزيادة فهمنا لهذه الملحمة الروائية عن بطولة هؤلاء القوم من فقراء الميسيسبى البيض لتحقيق رغبة تلك الأم الفظيعة التى طلبتها وهى تحتضر.

إن كرامة العائلة هى المبدأ الوحيد تقريبًا الذى جمع شمل عائلة بندرين ، لأن الأب، آنس Anse كان رجلاً مدمرًا فى جميع نواحى حياته الخاصة مثل أددى . لقد تم إعطاء آنس ثلاثة مونولوجات (٩،٢٦،٢٨) (إذا كنت قد وضعت لها أرقاما) وجميعها تؤكد أنه مراوغ ، عديم الحيلة، وغشاش، ومتلاعب وأنانى تمامًا مثلما كانت زوجته أددى .

أما ديوى ديل، ابنة بندرين الوحيدة ، فقد كانت تتحلى بالهيبة والوقار ولكنها لم تجد القدرة على إعلان الحداد على أمها، لأنها كامرأة بيضاء فقيرة غير متزوجة وحامل فإنها مرغمة على البحث عن طريقة لإجهاض نفسها فى السر. أما الطفل فاردمان فإنه ينكر موت أددى فهو يثقب ثقوبًا فى التابوت الخاص بها لكى تستطيع التنفس ، وأخيرًا يشبهها بسمكة كبيرة اصطادها هو، وهى ترقد على فراش الموت ، فيقول : "إن أمى هى سمكة" يجعل فوكنر محور الرواية هو وعى دارل بندرين، والأعمال البطولية التى يقوم بها الأبناء الآخرون: كاش النجار، وجويل الفارس (ابن أددى من علاقة غير شرعية مع مستر وايتفيلد المحترم).

إن جيويل شرس الطباع لا يخاف، وهو قادر على التعبير عن نفسه عن طريق الأعمال العنيفة فقط. ومونولوجه الوحيد (رقم٤) فى احتجاجه على قيام كاش بتصنيع التابوت ، ينتهى برؤية تستحوذ عليه هى أن يقوم بحماية جثة أمه من العائلة ومن كل العالم.

"سوف لا يحدث أن يأتى كل نغل أو لقيط فى هذه البلدة لكى يحملق فيها لأنه إن يكن هناك إله فلأجل أى شىء هو موجود . سأكون أنا وهى فقط فى أعلى التل لأدحرج الصخور إلى سفح التل على وجوههم، ثم ألتقطها لأقذفها إلى أسفل فوق وجوههم وأسنانهم وكل هذا بمعونة الله حتى تهدأ فى رقادها...." .

إن جيويل ودارل يتبادلان عاطفة الكراهية أحدهما للآخر ، وهناك حالة عداء غامض بين دارل وديوى ديل نتيجة علاقة جنسية محرمة. أما كاش الذى كان على

علاقة طيبة مع كل إخوته، فهو بسيط، ومستقيم يحتمل ببسالة، وهو مثل جيويل لديه شجاعة بدنية لا تهتز. ولكن دارل هو قلب رواية "عندما كنت أحتضر" ومصدر عظمتها . ومن الواضح أنه هو الذى ينوب عن فوكنر فى رواية أحداث القصة .

ينتهى الأمر بدارل إلى حالة أشبه بما يسمى الشيزوفرانيا (الانفصام)، ولكن غرابته وقوة رؤيته الحالمة لا يمكن اختزالها إلى الجنون . مونولوجاته التسعة عشر الداخلية منلوجات مدهشة تسترعى الانتباه كما سنرى هنا فى نهاية المونولوج رقم ١٧:

" ولأن النوم غير موجود والمطر والرياح كانا موجودين ، فهى ليست موجودة، لكن العربة الآن كائنة، لأنه عندما تكون العربة، فإن أدى سوف لا تكون، وجيويل موجود، ولذلك فإن أدى بندرين يجب أن تكون. وعندئذ فأنا موجود أيضًا ، وإلا فإننى لا أستطيع أن أفرغ نفسى للنوم فى حجرة غريبة. ولذلك فإذا لم يتم إفراغى بعد ، فأنا موجود وكائن.

فكم مرة استلقيت تحت المطر فوق سقف غريب، أفكر فى بيت" .

إن دارل يشك فى هويته، إن لديه وعى شكسبيرى بالعدم، وهو صورة من عدمية فوكنر الخاصة (مرة أخرى فى مرحلته العظيمة بين ١٩٢٩ - ١٩٣٩) وهو أيضًا صورة لتجربته فى أثناء الحرب حين كان يتدرب للعمل ضمن القوات الجوية الملكية البريطانية، ولكنه لم يقلع بطائرة قط. كذلك كان دارل بعيدًا فى الحرب العالمية الأولى، ولكنها تركت آثارًا قليلة على وعيه . ولأنه يكره هذه الرحلة المرعبة لحمل جثمان أدى إلى مسقط رأسها، فإن دارل يوشك أن يدمر الجهد المبذول بحرق جرن القمح، ولكن هذا يلهم جيويل ببطولات جديدة.

إن دارل هو أحد العارفين، كما يؤكد فوكنر باستمرار. فهو يعرف أن أخته حامل ، وأن جيويل ليس ابنًا لآنس، وأن أمه ليست أمه بأى معنى حقيقى، وأن الورطة الإنسانية هى نوع من الكارثة البدائية. وهو يعرف أيضًا أن المنظر الطبيعى ما هو إلا فراغ، ما هو إلا جزء ساقط من حقيقة أولية، كما يبدو هنا فى الجزء رقم ٣٤ :

"أنهم يقفون فوق أديم الأرض الذى لا يتوقف عن الحركة: الأشجار، والكروم عديمة الجذور، نزعت من التربة فوق مشهد الخراب الهائل المحيط بهم الذى يملأه خرير المياه الآسنة الحزينة".

إن دارل كشاعر ميتافيزيقى حدسى، فهو يقترب جدا من حافة السقوط. إن جراحه النفسية ما هى إلا الميراث المتخلف من برودة أددى وأنانية آنس، لقد كتب عليه الاغتراب. ليس هناك من مهرب ممكن لدارل فرغباته الجنسية تتجه إلى أخته فقط وعائلته هى قدره.

فى مناجاة دارل الأخيرة (رقم ٥٧) نراه منفصلاً عن نفسه لدرجة أن كل قدراته على الفهم، تبدو أكثر غرابة عن ذى قبل انظر إليه وهو يتكلم بلسان الغائب. يرافقه فى القطار اثنان من الحراس إلى مستشفى المجانين. ونحن نسمع صوته فى أقصى حالات الانكسار :

".... جلس أحدهم بجواره والآخر جلس على المقعد المقابل فى وجهه للخلف. كان يجب على أحدهم أن يركب ووجهه للخلف. لأن عملة الدولة النقدية عليها وجه على كل مؤخرة ومؤخرة على كل وجه، وهم يركبون عملة الدولة التى هى نكاح المحارم. إن النكلة (خمس سنتات) منقوش على أحد وجهيها صورة امرأة وعلى وجهها الآخر جاموسة. وجهان بلا مؤخرة".

لقد انشطر دارل إلى نصفين وأصبح يتحدث مع نفسه ومع ذلك يظل رائيًا ، "عملة الدولة التى تمثل نكاح المحارم" ، لقد شحنته هذه الفقرة بمداعبة إياجو الجنسية الطبيعية لكونه حيوانًا بمؤخرتين. مع ذلك فهناك شكسبيرية عميقة فى رؤية عملة الدولة كنكاح المحارم، "مسرحية عين بعين" قريبة من هذا المعنى .

لا بد أن يجد القارئ أن رواية "عندما كنت أحتضر" رواية صعبة لكنها صعوبة لها ما يبررها . أما عن فوكنر الذى شعر بشدة الحاجة لأن يكون أبا لنفسه، فإنه يثير غضب أنصار المرأة بإلحاحه على فكرة التطابق الضمنى بين الموت والنشاط الجنسى مع المرأة . يفقد دارل سلامة عقله عند موت أمه، لكن بمعنى ما فإن تدهور حالته العقلية يكشف بوضوح المسكوت عنه فى أفراد عائلته. إن رواية "عندما كنت أحتضر"

هى فى ذاتها جرح. لقد علق أندريه جيد تعليقًا غريبًا بأن شخصيات فوكنر يفتقرون إلى العمق الروحى، إن ما يعنيه جيد هو أن عائلة بندرين شأنها شأن عائلة كومبسون فى رواية "الصوت والغضب" ليس لديهم رجاء، ولا يمكنهم الإيمان بأن دينونتهم سوف ترفع عنهم. إن الله لن يعقد عهداً مع أفراد عائلة بندرين أو عائلة كومبسون، ربما لأنهم خرجوا من الهاوية ولا بد أن يعودوا إليها ثانية . ربما هذا هو السبب الذى جعل ديوى ديل تصرخ من شدة اليأس أنها تؤمن بالله.

إن الرواية تصور الحالة الإنسانية على أنها كارثة ومع ظهور وانتشار الأسلحة النووية وهى أعظم الكوارث رعبا .

نثنائيل ويست :
آنسة القلوب الوحيدة

ربطت فلانرى أوكونور بين رواية " آنسة القلوب الوحيدة " ورواية "عندما كنت أحتضر" من حيث الروح، واعتبرتهما روايتيها المفضلتين بين الروايات الحديثة. وهى نظرة ثاقبة تليق بها، فالعلاقة بين هذين العملين الروائيين ليست على السطح ولكنه فى الأعماق.

إن وجه الشبه بين "عندما كنت أحتضر" ورواية " آنسة القلوب الوحيدة " هى أنها مهزلة تراجيدية وليست رواية هجائية. إن ويست كاتب ساخر يملك عبقرية فاسدة rancid genius. أنجزت تحفتها فى رواية "آنسة القلوب الوحيدة " التى نشرت وويست فى الثلاثين من عمره ، وكان يمكن لمؤلفها أن يتجاوزها بإبداعات روائية أخرى مع مرور الوقت، لكنه مات فى حادث تحطم سيارة وهو فى السابعة والثلاثين من العمر. مع ذلك فإن الكتاب رفيع المستوى ومتسامى فى سلبيته ، مثالى تماما فى يأسه الهزلى بدرجة تجعل القارئ لا يتمنى أن يكون الكتاب مختلفًا أو أفضل من ذلك.

إن القارئ الذى يتعامل لأول مرة مع رواية " آنسة القلوب الوحيدة " سوف يصاب بالفزع، ولكنها ليست فى صعوبة رواية "عندما كنت أحتضر" إن ويست المولود باسم ناثان وينستين Weinstein، لهو بالتأكيد أعظم كاتب أمريكى يهودى قبل المرحلة

الخاصة بفيليب روث الذى ألف لنا كتاب "مسرح السبت" و "الشعر الرعوى الأمريكى" شىء أشبه بمعاداة السامية اليهودية، دون اهتمام أو معرفة بالتقاليد اليهودية السرية الخاصة المتمثلة فى (القبالة)، ومن المفارقة أن ويست قد أصبح شخصية أدبية مرموقة فى تاريخ الغنوصية اليهودية (مذهب العارفين بالله) إن القارئ الذى يرغب فى أن يجد سياقًا مناسبًا لرواية "آنسة القلوب الوحيدة " يجب عليه أن يقرأ المقالة العظيمة "الخلاص عن طريق الخطيئة" فى كتاب جيرشوم شوليم " فكرة المسيا فى الديانة اليهودية Messianic Idea in Judism

يخاطر ويست ببطلين لا يثيران تعاطف القارئ فى روايته القصيرة : أحدهما هو "آنسة القلوب الوحيدة " وهو اسم مستعار لكاتب عمود الإعلانات الشخصية للبحث عن المفقودين فى جريدة Dispatch - New York Post اليومية، وثانيهما مدير التحرير شرايك. لم نجد اسمًا آخرًا لآنسة القلوب الوحيدة ، وهو شخص رغم ضعفه الإنسانى يود أن يكون مسيحا . ، ولكن اسم شرايك لا يمكن تجميله. إنه اسم طيور الدغناش التى يتراوح حجمها بين الصغير والمتوسط ولها منقار معكوف بدرجة ملحوظة، وأقنعة كريهة جدا على الوجه. واسمها فى اللاتينية lanius يعنى "جزار" وهى طيور جارحة تقوم بخوزقة الحشرات على أشواك الشجيرات والتهام فريستها. وهذا يوحى بعملية الصلب، وإن طائر الدغناش هو أشبه بشيطان أمريكى يقوم بتعذيب " آنسة القلوب الوحيدة " ويصلبها إن أمكن. هناك نغمة يائسة تتخلل الرواية كلها. وهناك تبلغ حد الهيستريا تقريبًا . وهذا الأسلوب يناسب " آنسة القلوب الوحيدة " فى طبيعتها وورطتها، إنه آدم أمريكى ساقط، قد يكون شبيها بوالت ويتمان، الذى ينادى بدعوة عامة للحب ولكنه بارد حتى النخاع. إن شرايك تأكله الهستريا الدينية مثل " آنسة القلوب الوحيدة "، عن طريق اليأس المنبثق من الشوق إلى الله، والاشتهاء إلى المسيح.

يصدر ويست روايته بدعوته للقارئ لكى يدرك أنه قبل أن يفتح الرواية، تكون لغة شرايك الفصيحة الهائلة النافذة قد دمرت " آنسة القلوب الوحيدة " فعلاً. "سارت آنسة القلوب الوحيدة فى ظل عمود إضاءة كان يرقد على الممر كالرمح، وقد اخترقه الرمح .

يعتبر ويست روايته "ملحمة غنائية" كل جملة تقريبًا يحسبها بلغة اقتصادية لفظية مشهودة. إن القارئ قد تنتابه المخاوف التي ساورتني حين يطلع على بعض الخطابات التي وصلت آنسة القلوب الوحيدة لتنشر في عمودها بالصحيفة. وبالذات من رسالة بعثت بها فتاة في السادسة عشرة من عمرها تقول إنها ولدت من غير أنف:

"أجلس وأنظر إلى نفسي طول اليوم وأبكي. لدي فتحة كبيرة في وسط وجهي تلك التي تخيف الناس وتخيفني أنا أيضًا ، لذلك فإنني لا ألوم الأولاد الذين يرفضون أن يأخذونني معهم للخروج من البيت. إن أمي تحبني ولكنها تصرخ بصوت مريع عندما تنظر إلي. فماذا فعلت لأستحق مثل هذا المصير المخيف ؟".

نحن نضحك من هذا، لكن من قبيل الدفاع، كما نضحك بقلق من كل مشاهد العنف الشاذ الكثيرة التي تفيض بها رواية ويست والتي سوف تقضي على مس لونلي هارتس فعلاً في آخر جملة. فاللوحات الخمس عشرة، لكل واحدة منها عنوان يشتعل بالعنف، سواء كان مكبوتًا أو مكشوفًا. حتى صورة الربيع المتأخر تجيب بسرعة على أنه "قد أخذ كل وحشية يوليو ليعذب القليل من السنابل الخضراء عبر العوادم القذرة".

إن شرايك وآنسة القلوب الوحيدة هما ندان معكوسان وكلاهما يقدم لنا شخصية ويست نفسها مشطورة بين الذكاء الشيطاني لشرايك وعدم القدرة على الإيمان عند آنسة القلوب الوحيدة. وهذا الأخير كان مقتنعًا بأن العالم كله ميت حتى "إنه يتساءل عما إذا كانت الهستريا اللازمة لبعثه إلى الحياة ثانية شيء باهظ الثمن بصورة تجعلنا نعجز عن دفعه". إن عظمة شرايك الهستيرية تحقق ظهورها السلبي في الجزء الثامن " آنسة القلوب الوحيدة في المستنقع الكئيب" حيث تقدم للقارئ محاكاة ساخرة رفيعة المستوى لكل "الحلول" التي يمكن أن تختارها. فالقارئ يسمع ويست نفسه في هبات شرايك الهمجية، بادئًا بفحولة د. هولورانس الجنسية :

"أنت تبذر وتبكي وتطارد الماشية، ليس من أقارب الدم أو من جنسك، بين عيدان القمح الجارحة والبطاطس، تصبح خطوتك هي الخطوة الجنسية الثقيلة لهندي يرقص وهو مخمور، وأنت تدوس على البذرة لتغرسها في" التربة الأنثى" .

إن المحاكاة الساخرة التى صورها هيرمان ميلفيل، فى بدائيته المبكرة فى قصة "تيبى وأومو Typee and Omoo" تبدو لى أشد مرحاً :

"إن جسدك ذهبى داكن مثل جسدها، والسياح يحتاجون إلى إصبع المبشر الغاضبة لكى تشير إليك ، وهكذا تحلمين بعيداً بأيام صيد السمك، وصيد الحيوانات والرقص، والسباحة، والقبل، وقطف الزهور لتضفريها فى شعرك".

" يمكن للقارئ أن يقع فى غرام شخصية شرايك من أجل نرجسيته المحببة التى تبدو فى جمعه للزهور لكى يضفرها فى شعره، وليس فى شعر محبوبته. وتتوالى السخريات الرائعة، وأروعها جميعاً هى الكلمة الأخيرة عن علم الجمال، الإيمان بالفن السامى الرفيع، عقيدة باتر الرائعة و القديس أوسكار وايلد:

"أخبرهم أنك تعرف أن حذائك مليء بالخروق وعلى وجهك بثور نعم. ولك أسنان قوية وأقدام متمرسة، ولكنك لا تهتم بذلك، لأنه غداً سوف يعزفون آخر رباعيات بيتهوفن فى قاعة كارنيجى ، وعندك فى البيت مسرحيات شكسبير فى مجلد واحد".

إن وضع كلمة "نعم" فى هذا الموضوع كان رائعاً ، وتم نبذ حب الجمال كمراوغة أخرى مزعجة شبيهة بالمخدرات والكحوليات والانتحار. ترتقى بلاغة شرايك حتى تصل إلى قمتها الشيطانية، فيصرخ : كل شيء كئيب ومقفر ومكدر للروح، أشعر وكأننى فى جحيم .. إنه هو الجحيم ، ليس آنسة القلوب الوحيدة خارجه، النصف الثانى من الرواية يصف عملية هبوط المسيح الأمريكى الفاشل إلى الهاوية .(فاى دويل) زوجة بيتر دويل المتبرمة لساخطة (و محبوبة والت ويتمان) فى الجزء الأخير الكئيب المسمى "آنسة القلوب الوحيدة تدخل فى التجربة" يصل دويل المعاق حاملاً بندقية ، ويصبح آنسة القوب الوحيدة هو المسيح ، فيحيه بنشوة :

" تخرج طلقات من المسدس من داخل الجراب ويسقط مس لونلى هارتس، جاذباً المعاق معه. وأخذا يتدحرجان معاً إلى أسفل السلم".

تلك كانت الكلمات الأخيرة لآنسة القلوب الوحيدة ، وهى تلخص رؤية نثنائيل ويست. كيف تقرأ آنسة القلوب الوحيدة ؟ باهتمام متقد الفكر، يلائم (رواية غنائية) هى فى نفس الوقت محاكاة تهكمية تسخر بالتدين الأمريكى و مثال عظيم على قوته السائدة. وحسب نبوءة ويست لا توجد أمة متدينة الآن أو عنيفة ضمنيًا مثلنا. مجرد حفنة من الأمريكيين لا يؤمنون بالله، وحفنة أخرى فقط من هؤلاء الذين عجزوا عن الإيمان بأن الله يحب كل واحد منهم على أساس شخصى وفردى، لقد علق فيلسوف الأخلاق الهولندى اليهودى العظيم باروخ سبينوزا تعليقًا مشهورًا قال فيه : من الضرورى أن نتعلم أن نحب الله دون أن نتوقع أبدًا أن الله سوف يحبنا بالمقابل. وأنا لا أعرف عبارة أخرى مغايرة للروح الأمريكية أكثر من هذه . لماذا نقرأ آنسة القلوب الوحيدة ؟ لكى نفهم بصورة أفضل هوسنا بالبنادق والعنف، وحاجتنا الملحة لمحبة الله لنا، وجذورنا الغنوصية (تلك التى تنكرها صراحة) التى تعلمنا الخلاص عن طريق الخطيئة ولكن السبب الأكبر للقراءة هو الدخول فى تجربة الاستمتاع بما يقدمه لنا أكبر الساخرين فى أدبنا منذ مارك توين نفسه.

لن يكون لدينا كتابًا آخرين مثل نثنائيل ويست، فقد انتهت المحاكاة الساخرة معه وإن كانت قد تركت بعض أنوار الغسق عند زوج أخته س.ج. بيرلمان. وخمدت بعض توهجات هذه الطريقة عند الكاتب الراحل تيرى سوزرن وفى تحولات جور فيدال وهناك المحاكاة التهكمية الذاتية لهيمنجواى فى سنواته الأخيرة . ومحاكاة نورمان ميلر الأخيرة التى تسخر من هيمنجواى ومن نفسه أيضًا. كل هذه المواهب العظيمة قد تم تصنيفها بواسطة واقع وسائل الإعلام الأمريكية، فمن ذا الذى يمكنه أن ينافس أخبار التليفزيون وكبار المتحدثين وحتى جريدة نيويورك تايمز اليومية فى المحاكاة الذاتية ؟ . الواقع فى أمريكا أغرب وأشد بشاعة بحيث لا يأمل أى ساخر من التغلب عليه. فيما يتعلق بآنسة القلوب الوحيدة هناك شىء ما يثير الكآبة والحزن بدرجة غريبة، هو حكم من جانبى كان كفيلاً بأن يغضب نثنائيل ويست .إنه ليس كاتبًا ساخرًا ، يريد بطريق خفية أن يرتقى بنا ، ولكنه ساخر شيطانى، يعزف لنا بعض الموسيقى احتفاء بنزولنا إلى الجحيم . يجب أن نقرأه من أجل نبوءته ومن أجل ضحكته المقلقة التى يقدمها لك، وأنت تقترب من الهاوية المعدة لهلاك الروح الأمريكية عن طريق الديانة الأمريكية.

توماس بينشون :
صيحة المجموعة ٤٩

أوديبا ماس ، بطلة رواية "صيحة المجموعة ٤٩" تشبه فى أحد جوانب شخصيتها القارئ المثالى لكتابى . " كيف نقرأ ولماذا ". لأن ما تسعى إليه أوديبا هو أن تكتشف كيف تقرأ القصة التى تجد فيها نفسها. إن أوديبا للكاتب بينشون ليست على الدوام قارئة جيدة ، لكنها تستحق اسمها الأول : شأنها شأن أوديب لسوفوكليس فإنها لا تكف عن البحث عن الحقيقة. فنحن لا نعرف أبدًا إذا كانت تسير على الطريق الموصل إليها أم أنها ضحية لجنون العظمة بفعل نكتة تلاعب بها حبيبها السابق الراحل إنفراريتى Inverarity وهو اسم تبدو علاقته بالحقيقة غامضة . إن رواية " صيحة المجموعة ٤٩" لا تتوقف عن تعليمنا كيف نقرأها؟ ولكن لأن التعليم عملية متناقضة ، فإنها تترك القارئ فى حيرة وشك حول معنى "كيف" أما الشىء الواضح فهو لماذا نقرأ هذه الرواية القصيرة ؟ إنها تنطلق بطريقة جذابة من رواية "عندما كنت أحتضر" ومن "آنسة القلوب الوحيدة " وهى الخطوة الثانية فى إنجاز رؤية لفهم الولايات المتحدة.

إن أفضل نصيحة يمكن تقديمها لقارئ "صيحة المجموعة ٤٩" أن يتجاهل الدلائل الواضحة جدًا مثل إشارات عيد العنصرة Pentecostal التى تومض متذبذبة فى كل صفحات الكتاب . إذ يمطرك بينشون بوابل من المعلومات الطنانة والكثير منها لا غناء فيه . ينتمى بينشون إلى طائفة القبالة الذين يلعبون بورق الكوتشينة للتنبؤ بالمستقبل ، حتى إن أى شىء فى الرواية يمكن أن يعنى كل شىء وقد لا يعنى شيئًا على الإطلاق . المتع الأولى فى "صيحة المجموعة ٤٩" قد تكون أفضل المفاتيح التى توصلنا إلى معناها. إنها مرحة بصورة وحشية ، ولكن ليست بالمزاح القاسى لرواية "آنسة القلوب الوحيدة " . إن بينشون كاتب ساخر أيضًا ، ولكنه ليس كاتبًا همجيًا والقارئ (إن لم يكن حسودا صفراويا) فإنه سوف يقع فى غرام أوديبا ماس التى تريد الخير حتى حين لا تعرف ما الذى يعنيه كل هذا ، إن حسن النية العام عند أوديبا يمثل تناقضًا حادا للمكيدة التى يدبرها تريسترو نتيجة جنون العظمة وهى المكيدة التى تكشفها

أوديبا أو جزئيًا تخدعها. حتى المجانين بجنون العظمة لهم أعداء ، ولكن أوديبا ليس لها أعداء ، إذا لم يكن إنفراريتى الميت يلعب هذا الدور من وراء القبر . وأديبا ، فى عالم تريسترو لا تستطيع أن تعرف حقائقه لأنها تتكاثر دون توقف وإلى ما لا نهاية على كل جانب.

يكشف لنا سيرفرانك كيرمود أفضل نقاد هذا الكتاب، أن أوديبا قد فقدت كل أصدقائها سواء بالموت أو الجنون أو الافتتان حتى اكتملت عزلتها فى النهاية . وهى فى هذا تنوب عن القارئ دون اعتبار لعدد التعليقات أو الرفقاء الذين يتكدسون فى رواية "صيحة المجموعة ٤٩" أوديبا ليست مجنونة، ولا معظم القراء أيضًا، وعلى ذلك ، فلكونى أنا شخصيا من أتباع القبالة، فإننى أصوت لصالح واقع تريسترو، متجاوزًا هكذا . نوايا بينشون الواضحة، ومع ذلك يمكن للإنسان أن يتساءل فيما يتعلق بهذه النوايا ليس فيما يتعلق بوجودها وإنما فيما يتعلق بأهميتها العملية لأن بينشون ، جزئيا على طريقة كافكا جعل مهمة تفسيره قاصرة على اختيارات القارئ الشخصية وربما التعسفية وهكذا ، فإننى كقارئ شديد الإعجاب برواية "خط التنصيف الدموى" (١٩٨٥) لكورماك مكارثى، التى نشرت بعد أقل من عقدين على ظهور "صيحة المجموعة ٤٩" فإننى أتساءل إذا كانت قصة بينشون ٤٩ لا تحمل أى إشارة إلى الاندفاع وراء الذهب الذى حدث فى كاليفورنيا ١٨٤٩ . يخبرنا بينشون أن تريسترو وصل إلى الولايات المتحدة بين ١٨٤٩-١٩٥٠ وهو الوقت الذى وقعت فيه المذبحة الموجودة فى رواية مكارثى. أحد الأهداف التى سعت إلى تحقيقها بعثة جلانتون والقاضى هولدن شبه العسكرية هو أن تقطع رءوس أكبر عدد من مواطنى الغرب الجنوبى الأمريكيين الأصليين، لكى تؤمن الطريق إلى حقول الذهب. وكوَّن المغيرون القتلة بقيادة جلانتون حكومة فوضوية خاصة بهم ، كما كوَّنوا جهاز اتصالاتهم الخاصة بهم أيضًا . ينتمى مكارثى إلى فوكنر وليس إلى بينشون، وهكذا يرتبط بتريسترو فى جنون العظمة الذى يصيب قرائى.

يعتبر التريسترو أعظم اختراع قدمه بينشون (فى هذه الرواية) ، وربما كان حقيقة تاريخية، طالما أنه بدأ كعدو لجهاز البريد الأوروبى الخاص الذى كان يديره البيت الشريف ثيرن وتاكيس Tharn and Takis فى مطلع العصور الحديثة. ففى أمريكا القرن التاسع عشر ، هاجم التريسترو كلا من بونى إكسبريس وويلز وفارجو وكانت منظمة تريسترو وهى منظمة فوضوية فى أيدلوجيتها الواضحة وأكثر شبهًا بالحركة السرية فى لندن التى صورها جوزيف كونراد فى رواية "العميل السرى" وهنرى جيميس فى رواية "الأميرة كاساماسيما" وفى سجل كوميدى كتبه شيسترتون فى رواية "الرجل الذى كان فى يوم الخميس" هناك أيضًا لمسة بورخاسية أضيفت على تريسترو، فلديه بعض العلامات المميزة لتلك المكائد التى كانت تدبر لتنظيم الواقع مثل طلون لبورخاس : كيف ينبغى على القارئ أن يرى التريسترو؟ من الواضح أنه إما شىء حسن أو شىء سيئ حسب رؤيتك الخاصة.

إن خبرتى الخاصة كقارئ هى أن رواية فوكنر "عندما كنت أحتضر" قد أسرتنى منذ قراءتها فى المرة الأولى وإن كان استيعابها كلية لم يتم إلا عند إعادة قراءتها، أيضًا رواية ويست "آنسة القلوب الوحيدة" كسبتنى فى صفها بسرعة فائقة ، زناختها الرائعة لا تقاوم، وإن كانت إعادة القراءة قد أضافت الفهم إلى الإعجاب . ولكن قراءتى الأولى لرواية "صيحة المجموعة ٤٩" كانت على الأغلب شيئًا مثيرًا للسخط والغضب، وفى القراءة الثانية جذبنى الكتاب إليه، واستحوذ علىَّ منذ ذلك الحين. لذلك فإننى أحث القراء الذين ربما لم يعرفوا هذه الرواية أن يقرءوها مرتين حتى النهاية . إن الشىء المثير للتوتر فى البداية يصير انبهارًا ، وأحد مراكز السحر فى الرواية هو التريستيرو الغامض ، عالم الأسطورة الغامض والسامى فى آن واحد. لقاء شهوانى وحزن شديد ، فاسم تريستيرو يعنى فى أكثر الأحوال ما يريد القارئ أن يعنيه ، هل يحمل فى داخله "الرعب" ؟، أو لعله رعب مقدس؟ ربما، شأن كثير من الجمعيات السرية التى تعمل تحت الأرض ،. فالتريستيرو على الأقل، يتصف بالغموض الأخلاقى . فى روايته "قوس قزح الجاذبية" يمكن الحكم على بينشون بأنه يدافع عما يسميه "الفوضوى السادية" وربما تكون هذه هى الأيديولوجية التى تتلاءم بدقة مع التريستيرو . مع ذلك ، فإن كل هذا ،

يمكن فى بعض الأحيان أن يكون ممتعًا إلى حد النشوة كما فى مسرحيات الانتقام التى ظهرت فى عهد اليعاقبة . مسرحية "مأساة جاسوس The Courier's Tragedy" التى كتبها ريتشارد وارفنجر، وهو رفيق مناسب لسير تورنر وجون فورد، وجون ويستر. والصفحات تقدم ملخصًا للحبكة الروائية، مع مقاطع فاحشة من "تراجيديا الجاسوس" (صفحات من ٦٥-٧٥ طبعة مكتبة هاربر برينيال) وهى تثير الضحك والرعب فى آن واحد . وإن كان الضحك أكثر .

إن رواية "صيحة المجموعة ٤٩" ، على الرغم من أنها تبدو وكأنها قصة رمزية ذات نهاية مفتوحة، بمعنى أن القصة الرمزية تعنى دائمًا شيئًا آخرًا أكثر مما تقوله بالفعل، فإنها لا يمكن أن تكون قصة رمزية من أى نوع ، لأن بينشون لا يحمل عقيدة محددة، دينية ، أو سياسية، أو فلسفية، أو سيكولوجية. فالفوضوية السادية يصعب اعتبارها سياسة أو جنون عظمة، مهما كانت بنيتها، لا يمكن أن تصير فى حد ذاتها أيديولوجية.

إن الذى يشد القارئ لكى يتابع قصة "صيحة المجموعة ٤٩" هو واقع الحياة المحلية فى الرواية، والمفاجآت الإنسانية التى لا تنتمى إلى التريستيرو أو جنون العظمة الأمريكى. وحسب افتراضى ، فإننا نستطيع أن نبقى على الاثنين منفصلين، إننى عندما أفكر فى رواية "صيحة المجموعة ٤٩" ، فأنا دائمًا أستدعى حيوية أوديبا وهى تنزل إلى عالم الليل فى سان فرانسيسكو، وترى مظاهر المدنية المتكررة فى صورة بوق بريدى صامت، رمز للتريستيرو، التى تبدو كأنها المنظمة السرية لأولئك الذين أطلق عليهم ديستوفيسكى صفة "المهانين المجروحين" ، تذهب أوديبا إلى ليل سان فرانسيسكو لكى تشفى من هاجس التريستيرو المستحوذ عليها . " كان عليها فى تلك الليلة أن تترك نفسها دون تدبير لتجرف مع التيار، وأن تشاهد أن شيئًا لا يحدث ، حتى تقتنع أن الأمر كله مثير للأعصاب، شىء صغير يمكن أن يخفف من انقباضها " . دفعتها مجموعة من السائحين إلى أحد بارات الشواذ فتكتشف فى الحال دبوسًا على سترة رياضية على شكل شعار التريستيرو. تحول وجهها مرة أخرى إلى نافذة أحد

بائعى الأعشاب الصينية، فيظهر مرة أخرى مرسوما كخطوط طباشيرية على رصيف المشاة . وفى قصيدة موزونة تنشد فى لعبة القفز على الحبل إلى أن تلتقى مرة أخرى بعيسى أرابال وهو فوضوى مكسيكى يعرف المعجزة بأنها "اقتحام هذا العالم بواسطة عالم آخر" ولهذا علاقة وثيقة بالرمز الخاص باسم التريستيرو .

نحن ننتظر قيام إمبراطورية تريستيرو الصامتة، مراراً وتكراراً ، أعداداً لا تعد ولا تحصى، من الإشارات الغامضة عن مؤامرة الفوضوى السادية - تواجه أوديبا والقارئ معًا . فى الصباح تقتنع أوديبا بأن الذين جردوا من أملاكهم قد انسحبوا كلية من حكم الولايات المتحدة ومن نظامها البريدى . يعقب هذا الاقتناع الذاتى لحظة توتر مؤثرة بشدة تثير الدهشة وإن كنت لا أفترض أن عند بينشون شيئًا يوجب دهشة القارئ.

تلتقى أوديبا مع عجوز يرتعش من الحزن، ولكن على ظهر يده اليسرى وشم منقوش فى شكل بوق بريدى ولا تكاد تعلم ما الذى تفعله ، إلا أنها تهدئ من روعه، وهى تضمه إلى صدرها وتهدئه وكأنه طفلها. (لم تنجب أطفالاً) وبعد إرسال رسالة الرجل العجوز بالبريد، عبر التريستيرو تحاول أن تتابع النظام البريدى السرى، ولكنها تفشل. ذلك وكل مغامرتها اللاحقة، وكذلك المغامرات السابقة قد تعتبرها أقل أهمية من احتضانها للرجل العجوز المعوز بين ذراعيها، شأنها شأن شخصيات شرايك آنسة القلوب الوحيدة عند ويست، فإن أوديبا هى شخصية كاريكاتورية مدروسة أكثر من كونها شخصية فوكنرية أو شكسبيرية حتى الآن، وأعتقد أنها تهرب من بينشون هنا وهو شيء لم يفعله أى شخصية أخرى فى عمله حتى حدث التغيير الفنى العظيم عنده فى رواية "ماسون وديكسون" حيث نرى أن الشخصين المذكورين فى العنوان هما شخصيات كاملى الإنسانية. كيف يمكننا أن نقرأ هذا الظهور المفاجئ لمشاعر الشفقة الراقية عند أوديبا؟ ثمة لحظات أخرى واقعية تخترق بنايات الفنتازيا فى رواية "صيحة المجموعة ٤٩" ولكن هذه اللحظات هى أعظم، وفى كتابات أى كاتب آخر كان يمكن أن تبدو لحظة عاطفية لكن ليس حين تظهر عند بينشون.

فى المشهد الختامى للرواية. تحضر أوديبا المزاد العلنى لمجموعة من الطوابع الثمينة الخاصة بما فيها طوابع التريستيرو (المزورة) التى يجب أن يتم بيعها باعتبارها المجموعة ٤٩ . تأتى اللحظة الأخيرة ويبدأ الدلال فى تسليك حنجرته، وتستقر أوديبا فى مجلسها فى المؤخرة . لكى تنتظر صيحة المجموعة الأخيرة. لقد قطعنا دورة كاملة لنعود إلى عنوان الرواية ثانية ، ونمسك بكثير من المفاتيح لنعرف ما يمكن أن يحدث أكثر من أى قارئ آخر ميال إلى التفسير. قد يعنى العنوان أنه قد مرت تسعة وأربعون يومًا منذ عيد الفصح، وقد لا يعنى ذلك، أظن أنه لا يعنى ذلك. لسنا على وشك أن نسمع أوديبا تنطلق و تتكلم بألسنة فى عيد الخمسين، ومن غير المحتمل أن ينزل علينا ملاك أو حمامة من السماء، ولا أعتقد أن أوديبا نفسها ستدخل المزاد لشراء المجموعة ٤٩ . المفروض أن ممثلاً للتريستيرو فى المزاد سوف يزايد على هذه المجموعة بنجاح، ولكن إذا حاولت أوديبا أن تتبعه وهو خارج فإنه سوف يسرع هربًا منها، ويتركها فى عالم النسيان، فى نفس المكان حيث وضعها بينشون، مع قرائها فهناك أماكن أسوأ يمكن أن تكون فيها.

كورماك مكارثى :
خط التنصيف الدموى

إن رواية "خط التنصيف الدموى" (١٩٨٥) تبدو لى على أنها الرواية التى تقدم لنا الرؤية الأمريكية الأصيلة ، وهى رؤية وثيقة الصلة بعام ٢٠٠٠ أكثر مما كانت عليه منذ خمسة عشر عامًا. لقد زادت شهرة "موبى ديك" و "عندما كنت أحتضر" بسبب رواية "خط التنصيف الدموى" لأن كورماك مكارثى هو التلميذ النجيب لكل من ميلفيل وفوكنر. وأنا أتجاسر بالقول إنه لا يوجد هناك روائى أمريكى آخر على قيد الحياة ، ولا حتى بينشون قد قدم لنا كتابا قويا مثل "خط التنصيف الدموى" .

رغم تقديرى الشديد لرواية "العالم السفلى Under world" لدون دي ليلو Don De lillo ورواية "ذوكرمان مغلولاً "Zucxherman Bound و"مسرح السبت" و"الريف الأمريكى American Pasteral" لفيليب روث ، ورواية "قوس قزح الجاذبية" و "ماسون وديكنسون" لبينشون، رواية مكارثى الحديثة "ثلاثية الحدود" بدءا من "كل الخيول" فإنها لا تضاهى رواية "خط التنصيف الدموى Blood Meridian فهذه قمة الفن الغربى، التى لا يمكن تجاوزها.

وحيث إن اهتمامى الأساسى ينصب على القارئ، فإننى أبدأ بالاعتراف بإننى فشلت عبر محاولتين أوليتين فى قراءة "خط التنصيف الدموى" لأننى جفلت من حمامات الدم الغامر التى يصورها مكارثى. إن العنف يبدأ فى الصفحة الثانية من الرواية، عندما يتم إطلاق النار على طفل فى الخامسة عشرة من عمره ويصاب فى ظهره أسفل القلب مباشرة، ويستمر العنف حتى النهاية. دون هدنة تقريبًا، وبعد ثلاثين عامًا من قيام القاضى هولدن المخيف، وهو أكثر الشخصيات إثارة للرعب فى الأدب الأمريكى كله، بقتل الطفل فى مرحاض خارجى. تظل المذابح المرعبة وعمليات التشويه مستمرة فى رواية "خط التنصيف الدموى" حتى يكاد الإنسان يشعر أنه يقرأ تقرير الأمم المتحدة حول أحداث العنف والرعب فى كسوفو عام ١٩٩٩ .

رغم ذلك إننى أحث القارئ أن يصبر ويثابر، لأن "خط التنصيف الدموى" إنجاز خيالى رفيع المستوى، فهى تراجيديا دموية أمريكية وعالمية فى الوقت نفسه. القاضى هولدن، وغد شرير يليق بشكسبير، شيطانى أشبه بإياجو، منظر لاستمرار الحروب بصورة دائمة. وروعة الكتاب من حيث لغته ومناظره، وشخصياته ومفاهيمه تتجاوز العنف فى النهاية ، وتحول المعارك الدموية إلى فن مرعب، فن يقارن بفن ميلفيل وفوكنر. عندما أقوم بتدريس هذا الكتاب، فإن الكثير من تلاميذى يقاومونه فى البداية (كما فعلت أنا وكما يفعل الكثير من أصدقائى). فالتلفزيون يغرقنا بأحداث عنف حقيقية ومتخيلة، وأنا أشيح بوجهى بعيداً عنه نتيجة للصدمة أو الاشمئزاز. ولكننى لا أستطيع أن أدير ظهرى لرواية "خط التنصيف الدموى" لأننى الآن أعرف كيف أقرؤها، فليس

فى مذابحها الدموية شيئا عفويا أو دون مبرر أو مبالغ فيه. الرواية تختص بمشاكل الحدود بين مكسيكيو و تاكساس التى وقعت ١٨٤٩- ١٨٥٠ حيث المكان والزمان الذى تقع فيه معظم أحداث الرواية . افترض أنه يمكن أن نسمى "خط التنصيف الدموى" "رواية تاريخية" حيث إنها تؤرخ لحملة جماعة جلانتون وهى قوة قتل شبه عسكرية تم إرسالها للخارج بواسطة السلطات المسئولة فى الكسيك وتكساس لقتل أكبر عدد من الهنود وسلخ فروة رءوسهم. مع ذلك فإنها لا تحمل هالة الرواية التاريخية . حيث إن ما تصوره هو حالة غليان فى الولايات المتحدة، وفى كل مكان أخر تقريبًا، ونحن ندخل الألفية الثالثة، فإن القاضى هولدن، نبى الحروب، لا يحتمل أن يكون بلا شرف فى السنوات القادمة.

حتى وأنت تتعلم كيف تتحمل المذابح التى يصورها مكارثى فإنك تعتاد على أسلوب الكتاب الراقى، وهو واضح الانتماء إلى شكسبير وفوكنر أيضًا ففى "صيحة المجموعة ٤٩" وفى أعمال أخرى لبينشون، فقرات حافلة بالزخرفة الفنية أشبه بأسلوب ميلفيل وفوكنر فى ثرائه وحدته. ولكننا لا نستطيع أن نؤكد أنها ليست من قبيل التهكم والسخرية. النثر فى رواية "خط التنصيف الدموى" يعلو ويرتقى، ثم إن الاقتصاد فى ألفاظها وحوارها مقنع دائمًا خصوصًا عندما يتحدث القاضى هولدن الشاذ المخيف (فصل ١٤ ، ص ١٩٩) :

" وضع القاضى يديه على الأرض، ونظر إلى الحقق وقال : هذا هو طلبى. مع ذلك فإن فوق هذه الأرض هناك جيوب للحياة التلقائية المستقلة. المستقلة. ولكى تكون هذه الأرض ملك لى فلا يجب السماح بحدوث أى شىء إلا بأمرى" .

جلس تودافينى متربعًا أمام النار وقال : لا يستطيع أى إنسان أن يتعرف على كل شىء ويألفه فوق هذه الأرض.

هز القاضى رأسه الكبير. الرجل الذى يؤمن بأن أسرار هذا العالم سوف تظل خافية يعيش فى غموض وخوف. سوف تجرفه الخرافات إلى الدرك الأسفل . وسوف تفتت الأمطار أعمال حياته . لكن ذلك الرجل الذى أوكل إلى نفسه مهمة تمييز خيط

النظام وفصله عن النسيج المزخرف، سوف يأخذ على عاتقه مسئولية تنظيم أمور العالم بإصدار القرار وحده وعن طريق هذه المسئولية فقط سوف يخط طريقًا لإملاء الشروط الخاصة بمصيره.

القاضى هولدن هو القائد الروحى لقراصنة جلانتون ولكن مكارثى يضفى وبطريقة مقنعة هالة أسطورية على هذا القاضى المزيف، تلائم ميكيافيليا انتهازيا يذكرنا خيط النظام عنده بشبكة إياجو السحرية التى أوقع فيها عطيل وديدمونة وكاسيو. ورغم تصوير كل المغيرين والقتلة وإبراز شخصياتهم بقوة وحيوية ، وكذلك عصابة جلانتون التى تجسد آلة القتل، فإن الرواية تدور دائمًا حول الشخصيتين الرئيسيتين بها، القاضى هولدن والطفل. ونحن نلتقى لأول مرة مع القاضى فى الصفحة السادسة : رجل ضخم ، وأصلع كالحجر. لا أثر فى وجهه للحية وعيناه بلا رموش أو حواجب. رجل أمهق طوله سبعة أقدام. يبدو لمن يراه وكأنه أتى من عالم آخر ولنا أن نتعجب ونتساءل عن القاضى الذى لا ينام أبدًا ، يرقص ويعزف ببراعة فنية غير عادية، يغتصب الأطفال الصغار من كلا الجنسين ويقتلهم، و يقول إنه لن يموت أبدًا . وقرب نهاية الكتاب توصلت إلى اعتقاد بأن القاضى شخصية خالدة . ولكن القاضى رغم أنه يمكن أن يكون أقل أو أكثر من إنسان عادى، هو شخصية مفردة مثل إياجو وماكبث . وهو شخصية مألوفة بالنسبة للأرض الواقعة على الحدود بين تكساس ومكسيكو حيث المكان الذى تشاهده فيه وهو يمارس عمله فى عام ١٩٤٩ - ١٩٥٠ ثم نجده ثانية فى عام ١٨٧٨ ، دون أن يكبر ولو يومًا واحدًا ، رغم مرور ثمانية وعشرون عامًا فى حين أن الطفل الذى كان فى السادسة عشرة من عمره عند بداية حملة جلانتون قد بلغ الخامسة والأربعين عند قتله على يد القاضى فى النهاية.

يعرض لنا مكارثى التطور البطىء الذى حدث للطفل من صبى غبى يقوم بسلخ الهنود الحمر إلى فتى شجاع يواجه القاضى فى المناظرة الأخيرة فى صالون . ولكن رغم أن نضوج الطفل الأخلاقى قد حدث بصورة تدعو للتفاؤل ؛ فإن شخصيته تظل باهتة بدرجة كبيرة، مجهولة لأنه لا يحمل اسمًا. والسمات الثلاث العظيمة للرواية هى

القاضى ، والمنظر الطبيعى، والمذابح (ومن المخيف أن تقول هذا) التى تم إبعادها جماليا بعدد من الأساليب المعقدة التى اتبعها مكارثى.

ما هى الفكرة التى يخرج بها القارئ عن القاضى ؟ إنه خالد كمبدأ ، كأزلية الحرب، لكن هل هو إنسان أم شىء آخر؟ . لا يخبرنا مكارثى بذلك ، وهو أمر مستحسن، لأن الغموض أكثر تشويقًا ، كابتن أهاب عند ميلفيل، رغم كونه نصف إله بروميثى ، فهو بالضرورة من أهل الفناء . وقد تعرض للهلاك مع بحارة السفينة "بيكود" وكل بحارتها، فيما عدا إسماعيل ، فبعد قتل الطفل، الذى يمثل إسماعيل فى "خط التنصيف الدموى" يصبح القاضى هولدن هو الشخص الوحيد الباقى على قيد الحياة من كل أفراد جلانتون.

إن القضاء على أبناء البلاد الأصليين فى الغرب الأمريكى لا يكاد يشبه عملية اصطياد الحوت " موبى ديك" وقتله، لكن مكارثى يقدم لنا بعض أوجه التشابه بين المطلبين. لكن الأكثر إثارة للدهشة هو فى الفصل ١٩ عند ميلفيل ، حيث نجد نبيا يرتدى ثيابًا ممزقة يسمى نفسه إليشع Elijah ، يحذر إسماعيل وكويكيج من الإبحار فى السفينة "بيكود" وفى مكارثى الفصل الرابع حيث نرى "مشعوذًا عجوزًا مضطرب العقل" يحذر الطفل ورفقاءه من الانضمام إلى الحملة التى يقودها القرصان ويرث ، تلك النكبة التى تمهد للكارثة العظمى وهى حملة جلانتون.

يستدعى مكارثى "موبى ديك"، ورغم أنها مؤثرة وموحية فى حد ذاتها، فإنها لا تضيف شيئًا كثيرًا من أجل إلقاء الضوء على القاضى هولدن. فالكابتن أهاب لديه نواحى غير طبيعية بما فيها صائد الحيتان فضلله وطاقم بحارة القارب الفارسيين وتحول الكابتن إلى الإيمان بديانتهم الزرادشنية . ينقل إليشع إلى إسماعيل بعض لقطات من أسرار أهاب الأخرى : حيث راح فى غيبوبة لمدة ثلاثة أيام خارج مدينة كاب هورن، وقام بذبح إسبانى أمام مذبح كاثوليكى فى سانتا ، ثم بصق بصفته الغامضة فى "إناء من الفضة" وهذه الأشياء كلها واضحة شفافة إذا قورنت بألغاز القاضى هولدن. الذى يبدو وكأنه يحكم الدنيا كلها (الكرة الأرضية) . يوحى اسمه بنوع من

الحيازة أو الملكية المفترضة عن طريق السيطرة على كل ما يصادفه . لكن القاضى ، على العكس من أهاب، ليس شخصية خيالية تمامًا ، إنه قرصان أو مغامر تاريخى مثل جلانتون، يخبرنا مكارثى بالكثير من خلال ما رآه الطفل فى حلمه بالقاضى هولدن قرب نهاية الرواية (فصل ٢٢ صـ٣٠٩-٣١٠) :

" زارنى القاضى فى أثناء نومى وفى المرات التى بعدها ، فمن ذا الذى سيأتى غيره. بطىء الحركة ضخم أخرس صامت تماما . أيا كانت مقدماته فقد كان شيئًا مختلفًا تمامًا عن حاصل جمعهم، ولم يكن هناك جهاز يمكن بواسطته أن يجزأ أجزاء ليعود إلى أصوله لأنه لن يحدث . إن أى شخص يبحث فى تاريخه من خلال إزاره المحلول (كشف عورته) ودفاتر حساباته لا بد أن يقف فى النهاية فى حالة إظلام وخرس لا يعى ولا يسمع شيئًا على شاطئ خراب لا نهاية أو بداية له. ومهما أوتى من علم بشأن المادة الأولية التى تهب منذ آلاف السنين لن يجد أى أثر لبيضة الأسلاف الأولية التى تذكرنا ببدايته" .

أظن أن مكارثى ينذر قارئه بأن القاضى هو أقرب لموبى ديك من قربه لأهاب. وكلغز أبيض آخر، فإن القاضى الأمهق ، مثل الحوت الأمهق، لا يمكن ذبحه. إن ميلفيل وهو غنوصى مزعوم يؤمن بأن "يدًا فوضوية أو خطأ كونيا " قسمنا إلى جنسين ساقطين ، فأعطانا مغامرا مانويا فى شخصية أهاب. إن مكارثى يزود القاضى هولدن بقوى ونوايا الملائكة الأشرار أو القوى الخالقة للعالم المادى وللشر التى أطلق عليها الغنوصيون لفظ آراخنة (حكام) ولكنه يخبرنا ألا نستخدم هذا التشبيه (كما فعل الناقد ليو دوجيرتى بفصاحة). إن أى " مذهب " بما فيها المذهب الغنوسطى لن يقسم القاضى أجزاءً ولن يعيده إلى أصوله " بيضة الأسلاف النهائية" لن توجد أبدًا. فما الذى يمكن للقارئ أن يفعله مع القاضى المرعب الذى يلازمه؟

دعنا نبدأ القول إن القاضى هولدن على الرغم من أن نبوءته السارة حول الحرب الدائمة قد أصبحت حقيقة عامة ، فإنه أولاً وقبل كل شىء أمريكى غربى بصرف النظر عن خلفيته (الكوزموبوليتانية) العالمية . (إذ يتحدث بكل اللغات، يعرف كل الفنون وكل

العلوم، وقادر على القيام بأعمال السحر وتحويل هيئة الأشياء أو طبيعتها الجوهرية) إن حدود تكساس وميكسيكو منطقة متميزة لإله من آلهة الحرب مثل القاضى فهو يحمل بندقية، مزينة بالفضة، واسمها منقوش تحت الزناد: "وفى نعيم النفس Ego Arcadia In Et فى الأركاديا الأمريكية، هناك الموت أيضًا على الدوام مجسداً فى سلاح القاضى الذى لا يخطئ أبدًا ، إذا كان التقليد الأمريكى الرعوى مجسداً فى أفلام رعاة البقر أساسًا فى الفيلم الغربى، فإن القاضى يجسد هذا التقليد ، رغم أنه سوف يتطلب مخرجًا آخر أكثر تطورا من الراحل بعد رحيل سام بيكينباه Peckinpah Sam الذى صور فى فيلمه " الجماعة المتوحشة" الاعتدال ذاته فى مقابل حملات جلانتون شبه الحربية. إننى أعود إلى إياجو ، كما حدث سابقًا ، لأنه الوحيد الذى يليق به معاشرة القاضى هولدن، الذى ينقل الحرب من المعسكر والحقل إلى كل موضع، فهو مهووس بجنون الحرق يضع كل شىء وكل شخص فى حالة توهج بلهيب المعركة. كان من الممكن أن يكون القاضى هو إياجو قبل أن يبدأ عطيل عندما كان إله الحرب عطيل لا يزال معبوداً من ضابطه "الأمين" العريق أو حامل علمه. إن القاضى يتكلم بسلطان يجعلنى أرتعش كما أن إياجو يتركنى فى رعب.

تلك هى طبيعة الحرب ومخاطرها هى فى نفس الوقت : اللعبة والسلطة والتبرير. وفى ضوء هذا تصبح الحرب هى أصدق صور الرجم بالغيب. إنها اختبار لإرادة الواحد وإرادة الآخر فى نطاق تلك الإرادة الكبرى، والتى بحكم أنها تربطهما معًا فهى مرغمة من أجل ذلك على الاختيار . إن الحرب هى اللعبة الحتمية لأن الحرب فى النهاية هى فرض لازم لوحدة الوجود.

إذا كان مكارثى لا يريدنا أن ننظر إلى القاضى هولدن على أنه أرخن غنوصى أو حتى كائن خارق للطبيعة فقد يشعر القارئ أن هذا كله لا يكفى لتصنيف هولدن على إنه إياجو القرن التاسع عشر فى الغرب الأمريكى. لأن رواية "خط التنصيف الدموى" مثل رواية "موبى ديك" الأطول منها هى ملحمة نثرية أكثر منها رواية . إن غزوة جلانتون يمكن أن تبدو حملة تنتمى لفترة ما بعد هومر حيث يوجد بين مختلف الأبطال

أو السفاحين إله متنكر يقوم بدور القاضى الجبار أو هرقل. إن عصابة جلانتون تحقق تألقا جماليا مشئومًا في نهاية الفصل الثالث عشر ، عندما يتحولون من قتل الهنود الحمر وسلخهم إلى ذبح المكسيكيين الذين استأجروهم .

" لقد دخلوا المدينة بأشكال قذرة ووجوه شاحبة تفوح رائحتهم النتنة من دم المواطنين الذين تعاقدوا وتعهدوا بحمايتهم. وعلى نوافذ دار الحاكم علقوا فروة رءوس القرويين ودفعوا أجور المحاربين من كل الخزائن الخاوية وتم حل الجماعة وألغيت المنحة. وفى ظرف أسبوع من نزوحهم عن المدينة سوف تكون هناك مكافأة قدرها ثمانية آلاف بيزا لرأس جلانتون".

إننى أخوض فى هذه الفقرة، جزئيًا لكى ألاحظ أنه من هذه اللحظة سوف يتابع القراصنة طريقهم فى الداخل والخارج حيث تتجلى الرؤية فى النهاية. ولكى أحث القارئ أيضًا على أن يسمع ويبدى إعجابه بهذه الجملة الرائعة التى تتبع ذلك مباشرة ، لأننا فى مركز الرؤية لرواية "خط التنصيف الدموى":

" لقد ركبوا متجهين كجماعات نحو الباسو ولكن حتى قبل أن يغيبوا عن نظر المدينة فقد عاد ركبهم المتساوى إلى الغرب وانطلقوا فى حالة هوس وولع بالشفق الأحمر لذلك اليوم ، نحو أرض الأمسيات وجحيم الشمس البعيدة ".

لأن لغة مكارثى ، مثل لغة فوكنر وميلفيل، قديمة بصورة متعمدة ومتكررة فى أحيان كثيرة . فكلمة MERIDIAN التى هى عنوان الرواية قد تعنى الأوج أو "الذروة" وهى وقت الظهيرة بالنسبة للشمس وموضعها فى السماء. إن جلانتون والقاضى والطفل وأتباعهم لم يتم وصفهم كشخصيات "متساوية" أما خيولهم التى عانت طويلاً فقد تم وصفها بذلك – وهم أيضا مهووسون وأشبه بالمجانين قد خرجوا عن أى مظهر للنظام. فمكارثى يعلم ، كما يعلم القارئ أيضًا ، أن النظام الذى يحرض على القضاء على جميع السكان الأصليين فى الغرب الأمريكى إنما يعبر عن فكرة همجية عن النظام، ولكنه يريد أن يجعل القارئ يدرك أن عصابة جلانتون على وعى الآن من أنهم فقدوا رعاتهم وأصبحوا أحرارًا للاندفاع كلية إلى القتل وسفك الدماء . الجملة التى

استشهدت بها الآن ذات قيمة عظيمة غامضة أخلاقيا ولكن هذه هى عظمة رواية "خط التنصيف الدموى" وهى فى الحقيقة عظمة هومرية وشكسبيرية.

إن مكارثى له قدرة فائقة على وضع الجملة فى سياقها بحيث يبدو التناقض المدهش بين دلالاتها الرفيعة وبين السفاحين القتلة الذين يستثيرون مشاعر العظمة ليس تناقضًا ساخرًا دائمًا بل تناقضا مأساويا . المأساة هى مأساتنا نحن القراء، وليست مأساة عصابة جلانتون لأننا لن نتباكى على هلاكهم وحتى ذلك ، فإن رد فعلنا إزاءه سوف يكون مبهمًا .

إن ولعى الشديد برواية "خط التنصيف الدموى" عنيف بدرجة تدفعنى إلى المضى فى شرحها ، لكن القارئة الشجاعة لا بد أن تكون الآن (كما آمل) قد ارتبطت جيدًا بالحركة الرئيسية فى الكتاب. وسوف أحصر نفسى هنا فى اللقاء الأخير بين القاضى الخارق للطبيعة وبين الطفل الذى انشق على جنون الحملة منذ ثمانية وعشرين عامًا . وهو الآن فى منتصف العمر عليه أن يواجه القاضى دائم الشباب . إن الحوار بينهما يعد أرفع إنجاز فى هذا الكتاب الحافل بالعجائب الكثيرة، وقد يثير القارئ ويحركه كما لا يحركه أى شىء آخر فى رواية "خط التنصيف الدموى" إننى أعيد قراءتها دائمًا ولا أستطيع إقناع نفسى بأننى انتهيت منها.

يشرب القاضى والطفل معًا بعد أن يخبره القاضى المتعطش للانتقام أنه فى هذه الليلة سوف تؤخذ روحه منه . إن الطفل يعرف أنه ليس ندا للقاضى، ورغم هذا يتحداه بردود مقتضبة متلاعبًا بعبارات القاضى المطاطة . وبعد أن يطلب منه القاضى أن يعرف مكان رفاقهم الذين ذبحوا يسأله وأين عازف الكمان وأين الرقص؟

" أعتقد أنه يمكنك أن تخبرنى".

أقول لك هذا : "عندما تصير الحرب مذمومة وتصير قيمتها النبيلة موضع شك وتساؤل فإن هؤلاء الرجال الشرفاء سوف يستبعدون من حلبة الرقص، التى هى حق

للمحاربين وبهذا تفقد الرقصة صدقها وتصبح شيئًا زائفًا ويصير الراقصون أشخاصًا مزيفين. ومع ذلك سوف يبقى هناك واحد فقط هو الراقص الحقيقى ويمكنك أن تخمن من يكون ذلك؟ فأنت لست شيئا .

أن تعرف القاضى هولدن ، وأن تكون قد رأيته فى كامل نشاطه وهو يعمل ، ثم تقول له بأنه ليس شيئًا فهذا عمل بطولى. ويرد القاضى "أنت تتحدث بدرجة من الصدق أكبر من علمك" وبعد صفحتين فقط يقتل الطفل بمنتهى الفظاعة. وباستثناء فقرة الختام، فإن رواية "خط التنصيف الدموى" تنتهى بالقاضى يرقص منتصراً وهو يعزف الكمان فى نفس الوقت، ويعلن أنه لن ينام أبدًا ولن يموت. لكن مكارثى لا يترك القاضى هولدن ليعطى الكلمة الأخيرة .

أغرب الفقرات فى رواية "خط التنصيف الدموى" هى الخاتمة التى تبدأ عند الفجر حيث يتقدم رجل مجهول الإسم فوق سهل من خلال فتحات ينحتها داخل الأرض الصخرية . وباستخدامه آلة ذات ذراعين فإنه يخرج "النار من الصخر تلك النار التى أودعها الله هناك "وحول الرجل أشخاص يتجولون ويبحثون عن عظام ،وهو مستمر فى قدح النار داخل الفتحات، وعندئذ يتقدمون وهذا كل ما فى الموضوع.

العنوان الفرعى لرواية "خط التنصيف الدموى" هو "احمرار المساء فى الغرب"، الذى ينتمى للقاضى، آخر الأحياء من عصابة جلانتون. ربما كل ما يستطيع القارئ أن يخمنه بقدر من التأكيد هو أن الرجل الذى يشعل النار فى الصخر عند الفجر شخص معارض لاحمرار المساء فى الغرب . إن القاضى لا ينام لكن قد ينهض بروميثيوس جديد ليقف فى مواجهته.

رالف إليسون:
الرجل الخفى

قد يبدو معقولاً أن نقرر أن أعظم إنجاز جمالى حققه الأمريكيون من أصل أفريقى هو أعمال الأساتذة الكبار فى موسيقى الجاز أمثال لويس أرمسترونج، شارلى

باركر، ويودباول وآخرين فى موسيقى الجاز. لكن موسيقى الجاز هى الفن الوحيد النابع من البيئة الأمريكية. أما الكتاب الأفروأمريكان، رغم البلبلة النقدية بين قادتهم الأكاديميين ، لم يكونوا فى وضع يؤهلهم لإنشاء فن أدبى أصيل. وتظل رواية "الرجل الخفى" (١٩٥٢) للراحل رالف إليسون هى أقوى رواية كتبها أمريكى أسود، وهو مدين فى عمله هذا (باعتراف إليسون نفسه) لميلفيل، مارك توين، فوكنر، ديستوفيسكى، وكذلك إلى اللغة الشعرية للشاعر ت . س . إليوت. ورغم أن تونى موريسون تؤكد بحماس على وجهة نظر أخرى، فإنها هى أيضًا ابنة لفوكنر وكذلك لفرجينيا وولف. كان إليسون كاتبا ذا حساسية لاذعة، وبلغ به الزهو بتأليف "الرجل الخفى" إلى الحد الذى جعله يرفض نشر رواية أخرى فى حياته. إننى أحث القارئ نحو "الرجل الخفى" لا إلى رواية "جونيتينث Juneteenth" التى طبعت من مخطوطات إليسون. لا أعتقد أنه كان سيوافق على نشرها: لقد سألنى أكثر من مرة إذا كان هناك روائى أمريكى باستثناء هنرى جيميس، قد ألف تحفة فنية ثانية ؟

من الراجح أنه كان يفكر فى ميلفيل، ومارك توين، وهيمنجواى ، وفيتزجرالد من بين الآخرين – ومن الممكن أن أسىء التصرف لو أننى اقترحت مرشحين آخرين ، ولذلك لم أفعل. مع ذلك فإنه كان على وعى قوى بفوكنر الذى أبدع فى مرحلة حياته المبكرة العظيمة " الصوت والغضب "، و" عندما كنت أحتضر " ، و " أضواء أغسطس " ، و"أبشالوم ، أبشالوم " إن فوكنر جنوبى أبيض واجه ضغوطا ثقافية كثيرة ، لكنها ليست شيئا بالنسبة لتلك الضغوط التى أزعجت إليسون فى الربع قرن الأخير من حياته . فنقاد الحركة النسائية والماركسيون والقوميون الأفروأمريكان احتجوا كثيراً على إصرار إليسون على وضع الفن فوق الأيديولوجيا. رفض إليسون أن يكون هذا محل جدل ومناقشة، وانسحب فى وقار عظيم. هناك مقالات وفيرة توبخ إليسون (وقد علق على بعضها باستنكار ساخر) وتنتقد بطل روايته "الرجل الخفى" لأنه لم يتبن العقيدة السياسية الصحيحة. ورغم أن إليسون وكما سيراه القارئ بنفسه، ينتهى بغموض مصبوغ بالأمل، فإن الإدانة النموذجية هى أن الرجل الخفى لن يخرج من تحت الأرض ويظهر على السطح أبدًا ، لأنه يفتقد الأم السوداء، ربة الفن السوداء

أوالدهاء الماركسي الذى يمكنه أن يعيده إلى المجتمع . لقد كتب إليسون روايته، ونحن نحسن التصرف إذا عرفنا كيف نقرؤها، ولماذا. سوف يأتى عصر آخر، له سياسته الثقافية الأخرى وسوف تحافظ "الرجل الخفى" على حيويتها الخيالية الأمريكية والعالمية التى أضفاها عليها رالف والدو إليسون.

فى ختام "الرجل الخفى" يستدعى الراوى لويس أرمسترونج، الذى كان رائده ، بل مرشده الروحى الحقيقى طول الوقت، شأن فيرجيل مع دانتى :

" لم يزل هناك صراع فى داخلى: مع لويس أرمسترونج فإن نصفى يقول : "افتح النافذة واخرج الهواء الفاسد" بينما النصف الثانى يقول : "كان شيئًا جيدًا . حنطة خضراء قبل الحصاد" .

فى المقدمة، ينصت الرجل الخفى إلى أرمسترونج وهو يعزف ويغنى "ما الذى فعلته لكى يكون لونى أسود وحزينا "، ثم يرد "ربما أحب أنا لويس أرمسترونج لأنه كتب شعرًا عن كونى مختفيًا " كان إليسون تلميذًا عميق الفهم لعمل أرمسترونج، ففهم أن فن الجاز تغير من كونه موسيقى شعبية إلى فن فيه إبداع وتجديد رفيع المستوى بسبب أرمسترونج. بمعنى ما فإن إليسون حول شارلز شستنت وريتشارد رايت مثلما تجاوز أرمسترونج أسلافه السابقين فى فن الجاز ، وهى حركة ارتقت من الفلكلور إلى الحداثة.

"الرجل الخفى" رواية تاريخية، لأن معظم الأحداث تقع فى العقدين الثالث والرابع من القرن العشرين حين كانت الولايات المتحدة لا تقل عنصرية عما كانت عليه فى السبعينيات والثمانينيات من القرن التاسع عشر . ولو أننا لا نحتاج أن نهنئ أنفسنا أن الكثير مما يجرى فى رواية إليسون لا يمكن أن يحدث الآن (يمكن ويحدث) لكن المواقف الاجتماعية تبدلت (بدرجة ما) وأن القانون على الأقل قد أصبح مختلفا . فإخوة الكتاب (وهى منظمة الحزب الشيوعى) ليس لها وجود يذكر، وراس الواعظ المشهور قد استبدل بشخص عادى جدا هو القس آل شاربتون، وحتى رينهارت الأكثر شهرة، مهرب مخدرات – محترم، له زمرة من أمثاله المعاصرين، لكن هناك لا يمكن

للطبيعية أن ترقى لمستوى فن إليسون ، ويبقى رينهارت الذى يفيض حيوية ونشاطًا أكبر من الحياة.

"الرجل الخفى" رواية ميلفيلية - فوكنرية مثل "آنسة القلوب الوحيدة "، أما "صيحة المجموعة ٤٩" و"خط التنصيف الدموى"، تشاطر جميع الروايات التى تناولتها فى هذا الفصل فى سموها السلبى، ونشاطرها أيضًا فى عظمتها. لقد كان كنيث بيرك أعظم نقاد القرن العشرين يحثنى مرات عديدة لكى أنظر إلى إليسون باعتباره أستاذ الرواية التربوية فى أمريكا، من جنس الروايات الألمانية لتوماس مان . المتمثلة فى "جبل السحر" لتوماس مان، و"ويلهم ميستر" لجوته. وكما رأينا فإن رواية توماس مان هى محاكاة تهكمية لطيفة لهذا النوع لكن رواية إليسون تبدو لى محاكاة شيطانية أو تراجيدية.إن رجله الخفى فى بعض جوانبه أقرب شبهًا إلى "الرجل السفلى" لديستوفيسكى أكثر من قربه إلى بطل متطور من نوع أبطال جوته- توماس مان.

لقد استشهد إليسون نفسه بمارلو، وت. س. إليوت، وهيمنجواى، وفوكنر، وديستوفيسكى، باعتبارهم أسلافه فى الأدب . و المهم أنه استبعد "موبى ديك" التى أعارت "الرجل الخفى" العنصر الهام المتعلق بموقف النبى يونان العصيب. إننى أظن أن ميلفيل مثله فى ذلك مثل فوكنر كان قريبا جدا بدرجة ملموسة ، فى حين كان ديستوفيسكى بعيداً بدرجة كافية، فى المكان والزمان. بطل رواية ديستوفيسكى "مذكرات من تحت الأرض" يعانى من الإذلال والمهانة، ويروى عن رفضه للعالم ، وانعزاله فى كوخ صغير نتيجة لذلك . هذا الانسحاب إنما يرمز إلى رفض قيم الغرب وأفكار الغرب، رغم أن "الرجل السفلى" يعى بصورة جيدة أن العقلانية الأوروبية لها مكان فى وعيه لا فكاك منه. لكنه يتمرد عليه، عن إيمان عميق بأن هذا يفسد نزاهته. إن رجل إليسون الخفى موهوب بدرجة أكبر كثيرًا من بطل ديستوفيسكى الغاضب، وبما أنه أفروأمريكى فإن ورطته أشد استحكامًا. لقد أراد ديستوفيسكى أن يرفض أوروبا، فى حين أن إليسون يرفض بحماس أن يتخلى عن أمريكا، رغم أن رجله الخفى لن يقبلها على أساس من شروطها المنطوية على النفاق.

إن "موبى ديك" مسكونة بسفر يونان النبى، وكذلك "الرجل الخفى" لا أعلم إن كان ميلفيل يعرف أن سفر يونان يقرأ بصوت مرتفع فى المحفل اليهودى فى يوم الغفران، لكن إليسون بالتأكيد كان يعرف. سفر يونان النبى ليس كتاب رؤية بل كتاب نجاة، (أو كتاب إحيائى) فيونان النبى المراوغ، يخرج حيا من بطن الحوت، بعد أن ندم على هروبه خارج السفينة من وجه يهوه. روح المزاح تهيمن بوضوح على النص العبرى، لأن حنق يونان ضد يهوه أتى من أن النبوءة قد تحققت وأن شعب نينوى أقلعوا عن شرهم ، وبهذا أنقذوا المدينة من الدمار.

"الرجل الخفى" شأنه شأن يونان، فى حالة كبت دائم ، تلك الحالة التى أطلق عليها فرويد استعارة الهروب. إن الآباء المزيفون - بليد صوى، ولوكاس بروكواى، وجاك المنتمى للمنظمة - يخونونه باستمرار ، بنفس الطريقة التى شعر بها يونان أن الله الآب قد خدعه، ولم يدمر مدينة نينوى. لقد شعر "الرجل الخفى" والبيض يطاردونه فى حفر تفتيش، أنه يونان فى بطن الحوت، وهكذا بدأ حياته تحت الأرض ، التى سيخرج منها (كما قرأت) عند نهاية الرواية. أما المقدمة بقوتها الغنائية فإنها تدفع القارئ إلى أرمسترونج وهو يعزف ويغنى "ما الذى فعلته حتى يكون لونى أسود أو أزرق" فينزل إلى جحيم أفروأمريكى. وفى حالة من حالات الوهم ، أو أضغاث الأحلام، يسمع واعظًا يتحدث عن نص "سواد اللون الأسود" الذى يجد نظيره فى فكرة يونان فى بطن الحوت " إنه سوف يضعك ، مجدًا ، مجدًا ، أوه يا سيدى ، فى بطن الحوت ".

يشير إليسون من طرف خفى إلى موعظة الأب مابل العظيمة عن يونان فى رواية "موبى ديك" حيث استحلف كلا منا ليكون "مواطنًا فى السماء" ومع ذلك فإن إليسون يفرض الفروق الأفروأمريكية . اللون الأسود يضعك فى بطن الحوت، واللون الأسود فقط لا يكفى لقيامتك أو بعثك. (مع أنه لا يوجد شىء مغاير فى المجتمع الأمريكى يمكن أن يساعد على بعثك أيضًا) الاعتماد على النفس (حتى إذ عدت إلى إمرسون) لن يخرجك من بطن الحوت ، ومع ذلك ، فإنه يمكن أن يغير طبيعة إقامتك القصيرة،"الرجل الخفى" رواية معقدة وثرية النسيج مثل "موبى ديك" ومثل "عندما كنت أحتضر" .

والنصيحة المفيدة التى نقدمها للقارئ هى أن يأخذ الكتاب ببطء ومثابرة، وأن يقرأ لنفسه بصوت عال ، (وللآخرين) عندما يتكثف يشتد ثراء النثر. والمكافآت التى تنتظره هائلة. فهذه رواية تتجاوز السياسة والأيديولوجيا، فى حين أنها ، لا تتهرب للحظة واحدة من واجب "الرجل الخفى" فى التنبؤ بدمار نينوى الجديدة، أى الولايات المتحدة الأمريكية، إن لم تتحول الآن عن الكراهية المرتبطة بنتائج استعباد الأفروأمريكان.

وحيث إن الوظيفته الرمزية للرجل الخفى تهيمن على العمل بهذا القدر. فإن القارئ قد يستخف بهذه الشخصية وسوف تكون تلك خسارة كبيرة. ربما كان إليسون ينظر بإحدى عينيه إلى رواية "يوليسيس" لجيميس جويس، فعمل على إذابة العناصر الطبيعية والرمزية داخل روايته فى نسيج واحد، مثل فوكنر (الذى تأثر أيضًا بجويس) مثلا فى روايته "عندما كنت أحتضر" مع أن "الرجل الخفى" لا اسم له بحكم الضرورة، فإن شخصيته تجعل أى اسم حشوا لا لزوم له. فنحن نسمع صوته دون توقف فصيحًا ساخرًا متأثرًا بموسيقى الجاز ، وأحيانًا منفعلاً بهياج الغضب ، لكنه على الدوام منفتحًا على رؤية بأن الآخرين رغم أنهم قد ينافسونه فى حساسيته الإنسانية. ربما يكون هو يوليسيس الأسود، على النمط المضمر لبولدى عند جويس الذى يمقت العنف والكراهية . ولكونه دخيل أكثر بكثير من بولدى ، فإن الرجل الخفى، لكى ينجو بنفسه ، فإنه يرد العنف بالعنف، والكراهية بالسخرية العنيفة، وباعتباره بديلا عن إليسون فإن جماليات الرجل الخفى الثقافية هى موسيقى الجاز. من خلال نظرة عميقة إلى فن موسيقى الجاز، تمكن إليسون من تحديد مباراة ، "قطعية" يتعين عندها على كل مجدد أن يتجاوز أسلافه بينما هو يحتويهم بطريقة ساخرة . هذا هو سر اللغة فى رواية "الرجل الخفى" وأساس روعة الأسلوب المستمر فى رواية إليسون. إن تكنيكها الروائى وأسلوبها المتطور قد أنشأ مستوى جديدًا لما ينبغى أن يسمى الجاز الروائى الذى لم يصل إليه أحد آخر.

صهر جماليات الجاز مع أسلوب فوكنر جعل من رواية "الرجل الخفى" كتابًا فريدًا ، وإن كانت تونى موريسون قد اقتربت جدا من توليفات إليسون. هناك توليفة بوليفونية (أى متعددة الأصوات) ثرية تسرى فى جنبات رواية "الرجل الخفى" كلها، فالخط الروائى واضح بجلاء ، لكن هناك شيئًا يلعب باستمرار فى الاتجاه المعاكس، مثلما

حدث عند الظهور العظيم لرينهارت وهو الرجل التقى القواد مدمن المخدرات، الذى يظهر كرجل وقور، فى زى كاردينال، تحت عنوان مكتوب بالذهب، "ليكن هناك نور!" أما الرجل الخفى الذى اجتاز أى شىء يمكن أن تتخيله ، فقد ارتعد من تأليه رينهارت وأصابته صدمة حين أدرك أن رينهارت هو والحقيقة شىء واحد :

" كان ذلك أكثر مما أحتمل . نزعت نظارتى وأمسكت قبعتى البيضاء بعناية تحت ذراعى ومشيت فى طريقى . هل يمكن هذا، لقد فكرت، هل يمكن هذا فعلاً ؟ وعرفت أنه كان . لقد سمعت به من قبل لكنى لم أقترب قط منه . لكن هل يمكن أن يكون هو كل هؤلاء ؟ : رينهارت المقامر، ورينهارت المرتشى، ورينهارت العاشق، ورينهارت الكاهن ؟ هل بمقدوره هو أن يكون القشرة واللب؟ ما هى الحقيقة ؟ كيف يمكننى أن أشك فيه؟ لقد كان رجلاً عريضًا ، رجل له أجزاء تحيط به . رينهارت شخصية متطورة. كان ذلك حقيقةً كما أنا حقيقة. عالمه هو الممكن وهو يعرفه. كان هو يسبقنى بسنوات وكنت أنا أحمقًا . لا بد أننى كنت مجنونًا وأعمى. فالعالم الذى نعيش فيه كان بلا حدود . غليان هائل ، عالم كله فى حالة سيولة ملتهبة ، ورينهارت المحتال كان هو الوحيد الذى يشعر بالارتياح . عالم متغير، ورينهارت الوغد منسجم معه. شىء لا يصدق. لكن ربما كان ما لا يصدق هو الشىء الوحيد الذى يمكن تصديقه . ربما كانت الحقيقة هى دائمًا أكذوبة".

هذا نموذج لإنجاز إليسون الذى حققه عن طريق إبداع فن كلامى معقد من فنون الجاز . لا يكاد يعزف النغمة حتى يأتى التنويع على القرار. "هل يمكن أن يكون هو نفسه لب الشىء وقشرته" ، "رينهارت الكاهن" و"رينهارت المحتال " تكررت بنغمة تنطوى على الإحساس بالانتصار." راس" الواعظ الذى صوره إليسون بحيوية وتعاطف ، لم يكن لغواية الرجل الخفى، ولكنه رينهارت المتحول بطريقة مثيرة للحزن (وبمرح شديد) كان... مع أن بطل إليسون المحتال يشبه حرية رينهارت بالفوضى، أكثر منها بالخيال، فإننا قد نثق أخيرًا فى الرواية وليس فى الرواى. "راس " المدمر هو شخصية ذات مشاعر خبيثة ، لكننا لا نزال متأثرين ، لأننا فى الخلفية ، نستطيع أن نسمع نغمات الجاز من راس الواعظ . فماذا نسمع فى موسيقى رينهارت العظيمة ؟

سوف يصعب علينا فصل رينهارت عن السياقات التى نشأ فيها فن الجاز . وقد نذهب بعيداً لنذكر بعض رفاق رينهارت من الأدباء : فيون، ومارلو، ورامبوا، وشعراء كبار كانوا قتلة لصوص ، وجواسيس، وسعاة . الرجل الخفى يتقبل رينهارت كسياق وليس كرائد سابق عليه. حيث يختارلويس أرمسترونج ، الذى اقتحم السياق. أما إليسون الذى لا يريد أن ينسب إلى نفسه كل شىء، ينهى الرواية بإشراك القارئ فى تخيل الاختفاء: من يدرى ، إننى على مستوى الترددات المنخفضة ، أتحدث نيابة عنك.

تونى موريسون :
أنشودة سليمان

ولدت تونى موريسون فى ١٩٣١، وعرفت جيداً بروايتها الفنتازيا الغنائية "محبوبة" ١٩٨٧، ولكنى سأستمر فى تفضيلى "أنشودة سليمان". (١٩٧٧) باعتبارها أعظم إنجاز باقى لها حتى اليوم. ورغم أنها لم تتجاوز هذا العمل حتى الآن ، فإنها ما زالت تعمل بنشاط لذلك فإننى لن أخاطر بالتنبؤ عما ستكون عليه مكانتها النهائية. أريد فقط أن أعطى هنا عرضاً مقتضباً لرواية "أنشودة سليمان" من أجل أهمية الرواية ذاتها، ولأنها تشير بحذق إلى نوع من النقد العميق (لتقليد) ميلفيل، وفوكنر، وإليسونن، وهو التراث الذى تنتمى إليه الرواية ، لكن بنوع من الحذر بما يناسب عمل كاتبة أفروأمريكية ماركسية معتزة بذاتها ومن دعاة تحرير المرأة، ومع ذلك ، فالتقاليد الأدبية تختار الكاتب الأصيل، وليس العكس . هناك شىء ما تبقى من نزعة فرجينيا وولف الجمالية يتجلى أثره فى أسلوب موريسون ورؤيتها، وهو (كما أظن) لصالح موريسون تماماً. ميلكمان ديد Milkman Dead بطل رواية "أنشودة سليمان" يسعى للحصول على رؤية واضحة، فى تناقض واضح لبطل إليسون، ومع اختلاط المزايا والنقائص لرواية تأتى بعد "الرجل الخفى"، بربع قرن. إن موريسون جديرة بالمديح كروائية شديدة الطموح، تقوم بمخاطرات فنية كبيرة. ميلكمان، المتحدث نيابة عنها، شخص جسور بصورة غير عادية ، ويظل مثابراً على طلبه بشأن حقيقة عائلته حتى إنه يتوجب علينا وصفه من الناحية البرجماتية بأنه فضولى شديد الرغبة فى لقاء قدره المحتوم .

ليس من قبيل الصدفة أن يكون من بين ستة أبطال تناولناهم فى هذا الفصل اثنان فقط يحملون أسماء صحيحة أو أسماء عائلتيهما الحقيقية ، دارل بندرين وأوديبا ماس، وكلا منهما يكاد يكون نموذجا يرمز إلى شيء أو إلى فكرة – اسم عائلة دارل الخيالى هو عبء كبير بالنسبة له ، ومؤنث أوديب (أى أوديبا) تبحث عن الحقيقة حيثما يقودها التريستيرو والأسماء على شاكلة "إسماعيل" ، أو "مس لونلى هارتس"، أو "الطفل" أو "الرجل الخفى" . وديد ليس الاسم الحقيقى لميلكمان.

لقد اتضح أن شاليمار تنطق شاليمون أو سليمان. ومن خلال سخريتها الخيالية، تعطينا موريسون بطريقة فريدة بطلاً يستعيد اسمه الحقيقى ، بثمن لا يقل عن التضحية بكل شيء، بما فيها حياته . إن الرواية كأمثولة رمزية قوية ، كيف يمكن أن تكون أنت نفسك حتى تمنع إساءة الآخرين إلى اسمك ؟ كان اسمها عند الولادة كلوى أنطونى فوفورد ، ثم غيرت الروائية اسمها إلى تونى ، تعديلاً لأنطونى، وهى لا تزال طالبة لم تتخرج من الجامعة. أفضل أصدقاء ميلكمان، أو "الأخ العدو" يدعى جيتار ، والكتاب ينتهى باشتباكهم فى عراك مميت. لكن ميلكمان، على عكس جيتار، قد حصل على خلاصه الروحى. واستعاد تاريخ العائلة، وحقيقته الشخصية، وأسطورة بطولية، عن جده سليمان أو شليمار، الذى طار عائداً إلى أفريقيا (دون الاستعانة بطائرة) لكى يهرب من العبودية.

لدى موريسون موهبة غير عادية للفنتازيا وأنا أجدها مسرفة فى رواية "محبوبة" ، لكن فى أنشودة سليمان " بقيت هذه الموهبة محكومة فى نطاق حدود معينة . إن القارئ (وهذه براعة موريسون) لا يعرف تماماً أين يتصارع الواقع والفنتازيا فى قصة ميلكمان، التى تبدأ بمحاولة انتحار رجل تأمين أسود بالطيران فى اليوم السابق لمولد الطفل ميلكمان، (الذى رضع من ثدى أمه حتى بلغ الرابعة من عمره).

وفى سن الرابعة عرف الطفل أن الطيران مستحيل دون معونة من أحد. و" فقد كل اهتماماته الشخصية" لقد فطم ميلكمان فى جو من الغباء المثير للسخط ، وأخذ ميلكمان يعانى من بلادة أبوين لا يحتملان ، والده ماكون ديد، مالك منزل فى حى فقير، وأمه روث التى فقدت عقلها.

من الإنصاف أن نقول إن ميلكمان الشاب يجمع فى شخصه بين جشع أبيه وانعزالية أمه . فهو يقلد هاملت فى دفع (أوفيليا)، هاجر إلى الجنون، بعد أن رفضها ببرود ، ولأن هاجر لا تستطيع أن تحمل نفسها على قتل ميلكمان فإنها تموت عوضًا عن ذلك . بعد اندفاع طايش للذهاب لأبعد مما وصل إليه أبوه، فى الجشع المالى، يبدأ ميلكمان بحثًا ثانيًا . يمثل القوة الأولية فى رواية "أنشودة سليمان" فهو يتجه جنوبًا نحو الجد شاليمار، حيث يجد الصديقة سيركى العجوز الحيزبون، التى تقص عليه التاريخ الحقيقى للعائلة .

العودة إلى شاليمار تؤدى إلى تحول جوهرى مقابل فى شخصية سيركى، فى حين يحقق ميلكمان ببطء وبصورة مؤلمة تكوينه الداخلى. هنا تتهكم موريسون بدهاء باهر على قصة فوكنر المشهورة "الدب" حيث تم تلقين إيكى ميكاسلين Ike Mecaslin طريقة الصيد . يجتاز ميلكمان نفس الطقوس مع اختلافه كرجل أسود، فإنه ينزع قلب حى لقط مذبوح. يتم التحول، ويستعيد بطل موريسون اسمه الحقيقى ، سليمان، ويثب فى شجاعة لينازل جيتار فى مبارزة نهائية مميتة.

من الملاحظ أن موريسون تملك القدرة على الاحتفاظ بأمثولتها الرمزية بقدر كبير من ثراء الواقع الاجتماعى حتى تظهر الفنتازيا وكأنها مجرد نسخة أخرى من الحياة اليومية. رفض ميلكمان عقب استعادة اسمه الحقيقى ، أن يواصل دور الرجل الخفى، راح يتعلم كيف يسلم أمره للجو، وأن يركب متن الريح كما فعل جده. إن الذى يجعل تأليه ميلكمان مقنعًا هو حيوية موريسون القوية وتمكنها الشديد من تقاليدها . وفى تعليق على "أنشودة سليمان" بما فيها من حرارة جدلية حول الأيديولوجيات المنصهرة فيها، أكدت موريسون أن قارئها لا بد أن يناقش المسائل الاجتماعية وليست الخاصة بالفرد.

"إن القارئ باعتباره الروائى فإنه يطرح الأسئلة التى يطرحها المجتمع، وكل من الروائى و"الصوت" يقفان وسط الجماهير، ويتمتعان بعلاقة حميمة متميزة وتواصل ، لكن دون تمييزه بمعرفة إضافية أكثر من الجمهور. إن المساواة التى تضعنا جميعًا

(القارئ وأشخاص الرواية وصوت الراوى) على قدم المساواة عكست بالنسبة لى قوة الهروب والرحمة، والنظرة القيمة والخيالية والواقعية التى أبدعها الشعب الأسود الذى (فى وقت على أى حال) لم يحول ما حوله أو من حوله إلى عالم الأساطير. إن "الأنشودة" ذاتها تحتوى هذه القيمة الصافية لمعجزة طيران سليمان الأسطورى".

من المؤكد أن موريسون تخبرنا عن السبب لماذا يجب أن نقرأ "أنشودة سليمان" بل يمكن للقارئ المنعزل أن يكون صادقًا مع نفسه إذا لم يسأل أسئلته الخاصة، بدلاً من أسئلة المجتمع؟ يمكنك أن تحتج (إذا شئت) بأننا ينبغى أن نقرأ لنكون اجتماعيين، لكن من يقرر إذن ماذا ومن قد تم تحويله إلى أسطورة أو أدخل إلى عالم الأساطير؟ تبدو موريسون وكأنها تؤكد أن نظرة أى شعب أسود يمكن أن تمجد عن طريق الأسطورة ويمكن ألا تمجد بالتلازم. إنى أسمع أيديولوجية شمولية فى هذا التأكيد الأكثر من عقلانى، وأعود إلى رأى الخاص الذى افتتحت به هذا الكتاب: وهو أن تقرأ فى خدمة أى أيديولوجيا معناه أنك لا تقرأ مطلقًا. لحسن اللحظ، أن موريسون، لم تجسد روح العصر فى بواكير حياتها، وتبقى "أنشودة سليمان" حافزًا لمطلب كيف نقرأ ولماذا نقرأ.

ملاحظات موجزة

الروايات الأمريكية السبعة التى تناولتها فى هذا القسم سميتها مدرسة ميلفيل، لأن "موبى ديك" تعد نقطة البداية الحقيقية بالنسبة لهم. وكما لاحظ د.هو لورانس بل إن "موبى ديك" هى رؤية، رؤية فاجعة لمصير الأمة الأمريكية. إن فوكنر وويست، وبينشون، ومكارثى، وإليسون، وموريسون هم جميعًا أبناء ميلفيل، وإن كان بينشون يتهرب من تراثه، وموريسون تؤكد إن خيطا خفيا فى "موبى ديك" يختص ليس فقط ببياض الحوت، ولكن بالبياض المجنون الذى يستبعد الأفروأمريكان من رؤية ميلفيل المفتوحة.

قد يسأل أحد القراء ما هى المتع والمنافع الذاتية ، التى نحصل عليها من قراءة "عندما كنت أحتضر" أو "خط التنصيف الدموى" ومن كل هذه الرؤى التى ظهرت بعد ميلفيل. وعندما تصبح هذه الروايات صعبة ، وسلبية فى نظرهم، فهل لا يزالون يقنعوننا أن هناك جوهر فينا غالب؟ ، السؤال يتجه نحو أفضل تيارات الرواية الأمريكية، باستثناء بينشون وموريسون. هل كوارث فيليب روث فى "مسرح السبت" الرائعة، وفى رواية " الريف الأمريكى" لمؤلفها دون دى ليللو ، تعلمنا إلى حد ما كيف نعيش ، ماذا نفعل؟ ماذا يستفيد القارئ من الروايات ذات الرؤى؟ .

إن السلبية تطهر وإن كان بثمن باهظ هو العدمية . ففى ختام "موبى ديك" يتركنا المؤلف مع "الغموض العظيم الذى يلف صفحة البحر" وإسماعيل طافٍ على وجه المياه، "مجرد يتيم آخر" لا أظن أن هناك إنجازا جماليا لكاتب من كتاب القرن العشرين يتفوق على رواية "عندما كنت أحتضر" إنها عمل من أعمال الأصالة المرهقة ، لكن كلمة مرهقة هى أدق وصف بالنسبة لما تركته هذه الرواية من تأثير علىَّ إ. دارل بندرين هو المتحدث بلسان فوكنر ، وهو الشخصية الذى يتوجب على القارئ ، الحساس أن يتوحد معها، لكن دارل ، وهو عبقرية فطرية ، فإنه يسير فى الممر المنحدر ليس إلى الحكمة بل إلى الجنون ، كضحية لأب أنانى بشع وأم مجردة كليا من عاطفة الحب. إن سعى عائلة بندرين لدفن أمهم فى المكان الذى أرادت أن تدفن فيه قد يكون عملاً من أعمال البطولة ، لكنه يتحول إلى رؤيا للميسيسبى ، كابوس ينذر بالحريق والفيضان.

"مس لونلى هارتس"أو " آنسة القلوب الوحيدة " هى محاكاة تهكمية يجب الاعتراف بها كعمل عظيم من أعمال الكتابة ، لكن زناختها العدمية شىء لا مثيل له منذ مسرحية "كيل بكيل" و "ترويلوس وكريسيدا" لشكسبير . القليل جدا من أمريكا ينجو من "صيحة المجموعة ٤٩"، إذ لم يبق أمامنا سوى الاختيار بين غرس جنون العظمة أو ممارسة الفوضى السادية. فالرجل الخفى الذى صوره إليسون، نجا بنفسه من نفاق البيض ورؤية السود، بما يتضمن أنه سوف يعود إلى الحياة العادية، لكنه لم يزل يعمل مع جماعة سرية تحت الأرض حين رأيناه أخيراً. أما ميلكمان ديد أكثر شخصيات موريسون إقناعًا فى مطلبه، ينتهى باشتباكه فى مبارزة قاتلة مع "الأخ العدو" الإرهابى جيتار. فأى نوع من النفوس يمكن أن يقدم لها العون أو تنمو فى ظل إنكار مخيف فيما ينبغى أن تكون عليه أمريكا والت ويتمان ؟.

وقد مررت عامداً برؤية الرؤى وهى "خط التنصيف الدموى" التى تصور لنا احتدام العنف تصويراً دقيقاً فى ماضينا، وتعرض باستمرار حاضرنا المجنون بالمدافع والأسلحة، والتى تتنبأ بغير شك بمستقبلنا الدموى. لقد ظلت الولايات المتحدة الأمريكية تعيش فى هوس الإيمان بالله والإيمان بالأسلحة على مدى قرنين الآن ولا يبدو أن هذا الافتتان سوف يتضاءل. فنحن نرى من حولنا القراصنة من أبناء جلانتون مسلحين بأسلحة آرية ثقيلة، ممن يقتحمون مراكز رعاية الأطفال والمدارس ويطلقون النار عليهم، أو ينسفون المبانى الفيدرالية. إن صلة مكارثى الوثيقة بهذا كله مطلقة، فهو هومر مؤلف ملحمتنا التراجيدية، ملحمة المذابح والتدين، فالقاضى هولدن، لن يموت كما وعد، والآن يرقص القاضى ويعزف فى مكان ما فى الليل الغربى.

ليس من وظيفة القراءة أن تسرى عنا أو تواسينا بطريقة غير ناضجة. لكننى أختم حديثى بالتأكيد على أن كل هذه الرؤى الأمريكية حول نهاية عصرنا تقدم لنا المزيد والمزيد بدرجة أكبر كثيراً من وظيفتها التطهيرية السلبية . أعد قراءة ما يستحق أن تعاد قراءته وسوف تتذكر ما الذى يزيد من قوتك الروحية. عندما أتذكر "موبى ديك"، فإننى أفكر أولاً فى محبة الأخوة بين إسماعيل وكوكينج، ثم أستجيب ثانية لتحدى أهاب أو بروميثيوس الأمريكى الشجاع.

التأثير النهائى لروايات ميلفيل الست التى جاءت بعد ذلك هو تأثير غامض وليس عدميا، وفى هذا الغموض تغرس فى نفس القارئ أشياء عظيمة. فشخصيات مثل : أهاب، وأددى بندرين، وشيرايك، والعملاء المجهولون للتريستيرو، والقاضى هولدن الشرير، وراس الواعظ المدمر، ورينهارت مهرب المخدرات والكاهن، وجيتار يشكلون كابوساً كامل الهيئة، ولكنهم لا يتعرضون للخوف بالنسبة للقارئ مهما تحير فى أسئلة إسماعيل، ودارل بندرين، ومس لونلى هارتس، وأوديبا، والطفل، والرجل الخفى، وميلكمان. الناجون من بين هؤلاء نجد إسماعيل، وأوديبا، والرجل الخفى. لماذا تقرأ؟ لكى تطوف بك رؤى عظيمة: عن إسماعيل، هرب وحده ليخبرنا، عن أوديبا ماس ، التى تحتضن الرجل العجوز المتهالك بين ذراعيها، وعن الرجل الخفى الذى يستعد للظهور ثانية، كما خرج يونان من بطن الحوت. هؤلاء جميعاً على مستوى بعض الترددات العالية، يتحدثون إليك ونيابة عنك .

الخاتمة :
إكمال العمل

قال الحاخام طارفون:

الوقت قصير والعمل عظيم والعمال خاملون، والأجور وفيرة، ورب البيت يطالبنا بالعمل.

واعتاد الحاخام طارفون أن يقول أيضًا:

ليس من الضرورى أن تكمل العمل، ولكنك لست حرا فى التوقف والامتناع عنه.

عندما قرأت "أقوال الآباء" (Pirke Abot) لأول مرة كان ذلك فى أيام الصبا، وحين كنت اصطدم ببعض الأقوال المأثورة عن هيليل Hillel وأكيبا Akiba، كانت أقوال طارفون الحكيمة هى التى تصيبنى بجراح غائرة طويلة الأمد. إن "أقوال الآباء" تشكل خاتمة أضيفت للتلمود لكى تخفف من صرامة المشنه Mishnah (الجزء الأقدم من التلمود اليهودى)، وهى مجموعة القوانين الشفوية العظيمة التى دونها الحاخام الأب يهوذا رئيس الشيوخ نحو سنة ٢٠٠ من التاريخ العام. وبعد خمسين عامًا كان البحث الخاص بحكمة "أقوال الآباء" قد تم الربط بينه وبين المشنه وأصبح منذ ذلك الحين هو الجزء الشعبى الوحيد ضمن مجموعة قوانين الربانيين RABBINIC LAW.

تبدأ "أقوال الآباء" بصخب متعمد ولكنه مشكوك فيه تاريخيا يؤكد أن اليهودية المتعارف عليها هى تقليد مستمر، وبهذا يضفى الشرعية على القوانين الشفهية.

لقد تسلم موسى التوراة من سيناء وسلمها ليشوع، ويشوع سلمها للشيوخ، ومن الشيوخ تسلمها الأنبياء وسلمها الأنبياء إلى رجال المعبد العظيم. وفيها ثلاثة أشياء قيلت: تأنى فى الحكم، وعلم كثيرًا من التلاميذ، وشيد سياجًا حول التوراة.

فى سيناء يوجد مقام ليهوه نفسه، نحن لا نعرف أين يوجد جبل سيناء، ومن الواضح أن الحاخامات لا يعرفون أيضاً. وهذا ليس مهما . أما عن المعبد العظيم فهو أسطورة أيضا، ويبدو أن المقصود هم أتباع عزرا الكاتب الذى ربما يكون هو الناسخ العظيم Redactor الذى ترك لنا الكتب العبرية المقدسة بحالتها الأساسية التى بين أيدينا، أى كما كانت حين تمت استعادتها من النفى البابلى. لكن لا أحد يرغب فى الاعتراض على الحكمة القائلة " تأنى فى أحكامك" لكن "علم كثيراً من التلاميذ" فهى مسألة مثيرة للجدل، أما القول ببناء سياج حول التوراة فتبدو لى فكرة رديئة، لكن افتتاحية "أقوال الآباء" بما تتسم به من روعة عظيمة تظل أقوالاً حادة ولاذعة سواء كانت مقنعة أو لا.

يهودية الربانيين أو الحاخامات التى أصبحت على مدى ألف وتسعمائة عام، عرفًا سائدًا، ليست أكثر ولا أقل تأخراً عن الديانة المسيحية. كلاهما نتج عن الكارثة الرهيبة التى وقعت سنة سبعين من التاريخ العام عندما احتلت القوات الرومانية مدينة أورشليم ودمرت المعبد الثانى، معبد هيرودس العظيم، أين ذهب يهوه عندما طرد من قدس الأقداس لا أحد يعرف ولا نحن نعرف المجال الكامل للروايات حول ديانة يهوذا التى كانت شائعة قبل سقوط الهيكل. الحكماء الذين هربوا إلى مدينة يافنا YAVNEH (عند دخول الرومان) أسسوا ما نسميه حتى الآن "اليهودية". أما مدينة يافنا ذاتها فقد احترقت سنة ١٣٢ من التاريخ العام، حين قام الحاخام أكيبا AKIBA وهو شيخ عجوز شجاع وربما مجنون بدرجة فائقة فارتكب خطأ فادحا بانضمامه إلى ثورة كوشبا ضد الحكم الرومانى. أما أكيبا الذى يمكن اعتبار ديانته التعبير المحدد الواضح لليهودية المتعارف عليها، فقد أعلن أن بار كوشبا هو المسيا (المسيح المنتظر)، وتولد عن هذه الكارثة محرقة لليهود HOLOCAUST لم يتفوق عليها فى الضخامة إلا رعب النازية وانتهت هذه المحرقة باستشهاد أكيبا نفسه.

بعد وقوع هذه الكارثة بمائة وعشرين عامًا ، تجاهلتها "أقوال الآباء" بهدوء ، والحقيقة أنها رفضت التاريخ كله على أساس أنه لا يقوم على تسلسل مترابط إذا قورن بسلسلة التقاليد التى يتوالى فيها مجيء الحكماء واحدًا بعد آخر، وتستمر فيها الحكمة. لقد ذهب المعبد الثانى، وذهبت أكاديمية يافنا YAVENEH، لكن شجرة أنساب التقاليد العرفية ، بقيت واضحة وجلية. وتحقق ما أسماه دونالد هيرمان أكينوس "ابتكار دينى عظيم ". ونحن الآن على مسافة زمنية تبلغ ١٧٥٠ عامًا من"أقوال الآباء "فهل يحتفظ هذا الابتكار العظيم بأى اهتمام يزيد على كونه كتاب أثرى، خصوصًا فى الولايات المتحدة التى شرع فيها اليهود والبروتستانت والكاثوليك يمتزجون معًا فيما أسميه "الديانة الأمريكية" وهى ديانة وطنية محلية لم نبدأ تفهمها حتى الآن؟

أرجع الآن إلى اهتمامى بالحاخام طارفون، هذا الاهتمام الذى استولى على ذهنى معظم سنوات عمرى تقريبًا. فمن الناحية التاريخية، نحن لا نعرف سوى القليل عن الحاخام طارفون وبخاصة إذا قارناه بمعاصره أكيبا. كان أكيبا شخصية محورية قوية جدا بحيث يبدو وكأننا نعرفه لكن طارفون أدرج تحت نصوص الربانيين، وعلينا أن ننصت لأقواله جيدًا حتى نأخذ فكرة عن الإنسان الداخلى " الذى قلما اتفق مع أكيبا على أى موضوع محل خلاف . ولأن تلاميذ أكيبا بصفة دائمة هم مرجعنا الوحيد فى هذه المجادلات، فمن المعقول أن نشك فى قصصهم التى تؤكد دائمًا التقليل من شأن طارفون. لأنه على عكس أكيبا الذى جاء من بين عامة الناس، فإن طارفون كان كاهنا، نمط عتيق من الأزمنة القديمة أيام الهيكل الثانى. ونتيجة لذلك فإن أولى اهتماماته كانت تتعلق بوظيفة الكاهن وحقوق الكهنة ، التى لم تشغل أكيبا مطلقًا. لقد اختلف هذان الحكيمان إلى حد الصدام حول مسألة شديدة الجاذبية هى التكهنات الذاتية فى مقابل الحقائق الموضوعية المفترضة. وبطريقة تذكرنى بسيجموند فرويد دافع طارفون عن" مبدأ الواقعية REALITY PRINCIPLE". إن المبدأ القائل بأولوية الحقيقة على المقاصد والنوايا هى فكرة أساسية عند طارفون. فالأعمال هى كل ما يهمنا سواء أردنا أن نعملها أو لا. احتج أكيبا قائلاً إن ما نفكر فيه وما نريده لا بد من وضعه موضع الاهتمام عند الحكم على أعمالنا. و"أقوال الآباء" تنسب لأكيبا هذه العبارة :

"الصمت هو سياج الحكمة. كل شيء قد جاء في النبوءات، وقد أعطيت لنا إرادة حرة والعالم تحكمه قوة خيرة، وكله حسب مقدار العمل".

نسمع هنا شبيهًا مألوفًا لطارفون، فلا أحد من هذين الشيخين كان يمكن أن يوافق على قول المسيح إن من ينظر إلى امرأة لكي يشتهيها في قلبه فكأنه زنى بها. لكن ظلال الفروق بين أكيبا وطارفون دقيقة وعلى قدر من الأهمية. وعند طارفون فإن الحاخام لا يحل محل الكاهن، لكن عند أكيبا إن الحنين إلى المعبد قد أسلم. نفسه إلى المشنه أي إلى القانون الشفوي أو الشريعة السماعية. من أجل هذا فإن أكيبا يلح على أولوية الإرادة ويصر على أننا نكون كيفما نريد. لكن طارفون يستبعد الإرداة ذاكرًا دائمًا النظام الصارم للمعبد الثاني. فالحكم علينا يصدر بناء على مقدار ما أدينا من الخير، يقول أكيبا ويضيف بأسلوب مبدع "كل شيء حسب كمية العمل" لكن بالنسبة لطارفون فإن الوقت قصير والعمل لا نهاية له ونحن كعمال نميل إلى الكسل والخمول. إن (يهوه) إله المعبد يطالبنا بالعمل لأن الأجور التي وعد بها كبيرة، إنها بركة تمتد بطول الحياة إلى زمن غير محدود. فإذا كان طارفون بهذا العنف فأنا أفضل أكيبا، لكن طارفون أيضًا كان يقول :

ليس من الضروري أن تكمل العمل لكنك لست حرا في التوقف أو الامتناع عنه.

سواء كان الشخص إنسانا عاديا أو هرطوقيا، يهوديا أو مسيحيا، علمانيا أو شكاكًا، فإن حكمة طارفون سوف تكون نافعة له. فأنا أكتب وأدرس على مدى خمس وأربعين عامًا الآن وما زلت أعود إلى عبارات طارفون. فإذا كان من الضروري لأي واحد منا أن يكمل العمل فإننا إذن سوف نتوقف في يأس لأن العمل لا يمكن أبدًا أن يكتمل. فالمعبد لا يمكن استرداده واختبارات الواقع تنتهي حتمًا بإعطاء الأولوية المطلقة للحقيقة التي هي موت كل فرد منا. لماذا، إذا كان العمل لا يمكن أن يكتمل أبدًا، ألسنا نحن أحرارًا في التوقف أو الامتناع عنه؟

الإجابة على هذا السؤال ليست بالأمر الهين، بخاصة وأن شكسبير أعظم كتاب العالم قد توقف عن عمله الرائع الخاص بإعادة إبداع اللغة الإنجليزية والشخصية الإنسانية. إنه يسحرنى ويحزننى أن شكسبير قد توقف عن الكتابة بعد اشتراكه مع جون فلتشر فى مسرحية "نبيلان من الأقارب" سنة ١٦١٣ The Two Noble Kinsmen كان شكسبير فى التاسعة والأربعين بالضبط وعاش ثلاث سنوات بعدها فى عزلة تامة بمدينة إسترافورد أون- أفون. ربما ألقى المرض ستاراً من التعتيم على شكسبير فى سنواته الأخيرة لكن الأجزاء التى كتبها فى مسرحية "نبيلان من الأقارب" تظهر أسلوباً جديداً ووعيًا جديداً كان ينبغى تطويرهما. أريد فى بقية هذه الخاتمة أن أقارن بين تخلى شكسبير عن عمله وبين إصرار طارفون على أننا لسنا أحراراً فى تركه :

كان شكسبير يعيد قراءة "حكاية الفارس" " من "حكايات كانتر برى" لتشوسر بغرض استعارة ما يفيده فى بناء حبكة مسرحيته. وحكاية الفارس تلخص مزاج تشوسر الساخر فى كوبليه قاتم كئيب. وقد قام صديقى القديم الراحل تالبوت دونالد بشرح هذه الأبيات نثراً بأسلوبه الرائع :

إنه شيء عظيم أن يحمل الإنسان نفسه على الاتزان ورباطة

الجأش، لأن الإنسان يحتفظ دائمًا بمواعيد لم يقررها قط.

إن فارس تشوسر الرواقى يعبر بخطابه عن عالم بعيد جدا عن أكيبا وطارفون لكنه لا يتناقض كثيراً معهما، وفضلاً عن ذلك فإنه يقدم بديلا علمانيا "احمل نفسك على الاتزان ورباطة الجاش لأنك سوف تمضى من هنا إلى حياة تجد نفسك فيها على الدوام محتفظًا بمواعيد لم تحددها قط". فهل يهم إذا كنت مطالبًا بإكمال العمل أو كنت حرا فى تركه والتخلى عنه، إذا كان محتم عليك أن تواجه موعدا نهائيا لم تحدده أنت بالتأكيد؟ هل يكفى أن تحمل نفسك على الاتزان ورباطة الجاش الرواقية؟ هل الرصانة الرواقية أو اتساق الاستجابة يكفيان؟ لقد توقف شكسبير عن العمل مع آخر سطور كتبها فى مسرحية "نبيلان من الأقارب" فأشراف تشوسرالنبلاء يبدو عليهم رغم

ذلك أنهم يرون أن الرصانة لا بد أن تكون كافية، إن لم نعد ثانية كالأطفال أو نبقى مثلهم أكثر سعادة.

ماذا يا ساحرات السماء

ماذا تفعلن بنا أنضحك

لأجل ما نفتقر إليه، ونأسف على ما نملك ؟

أما زلنا أطفالاً إلى هذا الحد، دعونا نقدم شكرنا

من أجل ما هو كائن، ولن نختلف معكم أبداً

على أمور لا نستطيع السؤال عنها.

فلنمض فى الحياة، ونحمل أنفسنا على مسايرة الزمن.

هذه السطور الغامضة هى آخر ما كتبه شكسبير من شعر جاد يبعد به كثيراً عن طارفون وعن المسيح. هذه "الساحرات السمائية" heavenly charmers يفترض أنها الكواكب، فينوس ومارس والقمر باعتباره ديانا. لكن شكسبير شاعر غريب الأطوار متقلب بدرجة كبيرة حتى عندما يتخلى عن العمل. فهو يخبرنا أن نتعلم أن نضحك من أجل ما تفتقر إليه ثم ينصحنا بأن نأسف من أجل ما نملك بشرط أن يبقى الضحك والأسف هينا كما يفعل الأطفال. الصمت يمكن أن يكون سياجاً حول الكتب المقدسة، واحتفاظك بالاتزان والهدوء يساعدك على الاحتفاظ بمواعيد لم تقررها، ولكى تحمل نفسك على مسايرة الزمن انظر للأمور من جانبها الحسن.

القواعد التقليدية – اليهودية، والمسيحية، والإسلامية أو العلمانية – سوف تخبرك كما فعل طارفون أن عمل يهوه لا يجب تركه حتى إذا لم تكن قادراً على إكماله. إن شكسبير الذى نعتبره كتاب العلمانيين المقدس، ينصحك بأن تساير الزمن بما يعنى أنه سوف يأتى وقت تمتنع فيه عن العمل. أما إننى وقد بلغت التاسعة والستين. فإننى

لا أعرف أيهما على حق : طارفون أم شكسبير. مع ذلك فإن الحكم الأخلاقى لا يمكن إصداره على أساس القراءة الجيدة فقط، فإن الأسئلة المطروحة حول كيف نقرأ أو لماذا هى أساسية الآن بدرجة أكبر من أى وقت مضى فى سبيل تقرير أى عمل ينبغى علينا أن نقوم به.

المؤلف فى سطور :

هارولد بلوم

- ولد فى يوليو ١٩٣٠ بمدينة نيويورك .

- أستاذ الأدب الإنجليزى والدراسات الإنسانية فى جامعة ييل - الولايات المتحدة الأمريكية .

- ناقد مرموق فى مجال الأدب والثقافة .

المترجم فى سطور :

نسيم مجلى

ناقد وكاتب مسرحى ومترجم

ولد فى ١٠ يولية ١٩٣٤ بسمالوط - محافظة المنيا .

حصل على ليسانس الآداب فى قسم اللغة الإنجليزية - جامعة القاهرة عام ١٩٦٠

حصل على دبلوم الدراسات العليا فى النقد الأدبى عام ١٩٧٠

عمل فى تدريس اللغة الإنجليزية بالمدارس الثانوية وأكاديمية الفنون وجامعة القاهرة .

من مؤلفاته :

المسرح وقضايا الحرية .

أمير شعراء الرفض أمل دنقل .

ابن سينا القرن العشرين .

لويس عوض ومعاركه الأدبية .

صدام الأصالة والمعاصرة .

تحقيق كتاب "لطائف الذخيرة وطرائق الجزيرة" لابن مماتى .

وله العديد من الترجمات منها :

١ - كافكا .

٢ - محاكمة سقراط .

٣ - العصر الذهبى للإسكندرية .

٤ - كيف نقرأ ولماذا ؟

التصحيح اللغوى : سماح حيدة

الإشراف الفنـــى : حسن كامل

لا توجد طريقة واحدة للقراءة الجيدة، وإن كان هناك سبب رئيسى يفرض علينا أن نقرأ. فالمعلومات المتاحة لا نهاية لها، فأين توجد الحكمة؟ إذا حالفك الحظ، فسوف تلتقى بمدرس متميز يقدم لك المساعدة، لكنك وحيد فى نهاية المطاف، وعليك أن تمضى دون وساطة من أحد. فالقراءة بفهم هى أعظم المتع التى تتاح لك فى أوقات العزلة،لأنها على الأقل فى حدود تجربتى هى أعظم المتع الشافية. لأنها تردك إلى الاختلاف سواء داخل ذاتك أو مع أصدقائك ، أو فى هؤلاء الذين قد يصبحون أصدقاء، فالأدب الخيالى هو الاختلاف، وهو بذلك يخفف من الشعور بالوحدة ، نحن نقرأ ليس فقط لأننا لا نستطيع أن نعرف عددا كافيا من الناس ، بل لأن الصداقة عرضة لأن تتغير، عرضة للضعف أو الاختفاء، أو الهزيمة بفعل المكان أو الزمان، أو مشاعر العطف الزائفة، أو نتيجة لكل أحزان الحياة العائلية والعاطفية .

هذا الكتاب يعلمك كيف تقرأ ولماذا تقرأ، بادئا بحشد من الأمثلة والشواهد: قصائد قصيرة وقصائد طويلة، قصص قصيرة وروايات ومسرحيات. ولا يجب أن تفسر هذه المختارات على أنها قائمة خاصة ومحددة لما يجب عليك أن تقرأه ، بل على أنها تمثيل لأعمال أدبية تصور تصويرا جيدا الدافع الذى يدعونا للقراءة.

تصميم الغلاف: مروة السادى